ИСКУССТВО КИНО

5

1951

1951
СЕНТЯБРЬ—ОКТЯБРЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 5
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

БОЕВАЯ ПРОГРАММА РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Очевидные успехи, выдающиеся достижения и замечательные победы, знаменующие развитие советского киноискусства за последнее время, связаны с выполнением постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», принятого пять лет тому назад, 4 сентября 1946 года.

Это постановление и решения ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, об опере «Великая дружба», вскрывшие ошибки и пороки в творческой практике отдельных сценаристов, кинорежиссеров, писателей, драматургов, композиторов, имеют принципиальное, поистине историческое значение для роста нашего искусства, для расцвета социалистической культуры, для развития советского общества.

В феврале того же 1946 года, выступая на собрании избирателей Сталинского избирательного округа города Москвы, товарищ Сталин поставил перед советским народом, победоносно завершившим Великую Отечественную войну, новые задачи, наметил грандиозную программу экономического подъема, обеспечивающую построение коммунизма в нашей стране.

Нашему обществу, не знающему антагонистических противоречий, свойственна особая диалектическая закономерность. Партия и государство воспитывают народ в духе советского патриотизма, дружбы народов и морально-политического единства нашего общества. Таковы движущие силы нашего развития.

С особой силой эта закономерность проявляется в послевоенные годы, когда социалистическое сознание как фактор общественного развития приобрело исключительное значение, когда становится все более наглядным и очевидным, что движение советского народа к коммунизму во многом зависит от степени сознательности масс, от успеха идейно-воспитательной работы, которую ведет среди трудящихся коммунистическая партия.

Марксизм-ленинизм всегда подчеркивал мобилизующую, организующую и преобразующую силу передовых идей.

Партия большевиков на протяжении всей своей истории боролась с теми, кто принижал значение сознательности в революционном движении, кто недооценивал активную роль социалистической идеологии.

Учение Ленина—Сталина об искусстве, как мощном оружии идеологической борьбы и величайшем средстве воспитания народа, лежит в основе марксистско-ленинской эстетики.

Вся программа многолетнего периода развития советского киноискусства строится на мудрых, вдохновляющих указаниях товарища Сталина, определившего, что кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу, что оно, обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, помогает партии воспитывать трудящихся, организовывать их на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Вот почему в новых исторических условиях, в период постепенного перехода от социализма к коммунизму, когда приобрели решающее значение вопросы коммунистического воспитания трудящихся, Центральный Комитет большевистской партии в своих постановлениях по идеологическим вопросам со всей остротой подчеркнул огромную воспитательную, общественно-преобразующую роль искусства вообще и самого важного, самого массового из искусств — кино, в частности.

Историческое значение этих постановлений ЦК ВКП(б) в том и заключается, что вооруженная ими коммунистическая партия — руководящая и направляющая сила советского общества — укрепила всю свою идеологическую работу, обеспечила господство боевого советско-патриотического духа в рядах всех деятелей социалистической культуры, подняла на новый, более высокий уровень все средства этой культуры, неизмеримо усилила идейность советского искусства.

Сурово критикуя идейно порочные, ошибочные и неудачные кинопроизведения, постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» показало, что создание их является результатом беспечности и беззаботности некоторых киноработников, легкомыслия и безответственности отдельных мастеров кинематографии — тех, кто не изучает дело, за которое берется, не знает предмета, не замечает высоких идейных и моральных качеств советских людей, не умеет по-настоящему отобразить их, а потому в своих произведениях извращает подлинную картину социалистической действительности, искажает историческую правду.

Партия указала, что сила советского искусства заключается в том, что у него нет и не может быть иных интересов, кроме интересов народа, интересов государства.

Задача советского искусства, — напомнила партия, — состоит в том, чтобы помочь государству воспитывать советских людей и в особенности молодое поколение бодрыми, верящими в свое дело, не боящимися препятствий.

Партия потребовала от всех работников идеологического фронта впредь не допускать проявлений гнилой безидейности и аполитичности, а всегда и во всей своей деятельности руководствоваться политикой коммунистической партии как жизненной основой советского строя.

что обобщил случайное, не типичное, второстепенное, привходящее.

Показав этот провал (в первом варианте фильма), постановщик усугубил ошибку писателя, придав частному случаю еще большую силу обобщения.

«На сцене и экране художественные образы по необходимости более концентрированы», они приобретают дополнительную силу в игре актера и искусстве постановщика— в этом заключается закон зрелищного искусства.

Весьма важным в этой статье «Правды» было также утверждение о том, что кинокартину на литературном материале следует считать самостоятельным художественным произведением, ибо «это не копирование, а творчество». Такое ясное определение оказало большую помощь многим сценаристам и режиссерам, подсказывая им необходимость более смелого, творческого подхода к экранизации литературных произведений.

В свое время Центральный Комитет ВКП(б) указал, что один из главных идейных пороков журнала «Звезда» заключается в том, что на его страницах «стали появляться произведения, культивирующие несвойственный советским людям дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада». Развивая это указание и борясь за передовое советское искусство против влияния буржуазной идеологии, партийная критика разоблачила и разгромила антипатриотическую группу критиков-космополитов. Это помогло работникам киноискусства ликвидировать бытовавшее среди их отсталой части пренебрежительное отношение к достижениям советского киноискусства, третирование национальных культур, прежде всего великой русской культуры, и полностью изжить холопское пресмыкательство, раболепие и низкопоклонство перед дутыми «авторитетами» буржуазного кино, перед столпами эстетства и формализма.

Разгром группы космополитов укрепил у мастеров кино чувство советской национальной гордости и способствовал созданию замечательных фильмов, от которых веет духом пламенного советского патриотизма.

Только патриот своей родины может быть подлинным интернационалистом — об этом важнейшем положении напомнила всем деятелям искусств партия, разгромив безродных космополитов. В наши дни справедливость этого положения подтверждается всем ходом развития мирового прогрессивного киноискусства. Во многих странах создаются сегодня фильмы, пропагандирующие великие идеи интернациональной солидарности трудящихся, дружбы равноправных, свободолюбивых народов. И огромное достоинство каждого из этих фильмов состоит в том, что его авторы исполнены преданности своей родине, любовно воспроизводят неповторимый колорит своей страны, воплощают общие для всего прогрессивного человечества идеи в формах своей национальной культуры.

Но космополитизм — это одно из проявлений буржуазного национализма. И партийная критика, вскрывшая не так давно идеологические извращения в творчестве украинского поэта В. Сосюры и ленинградского поэта А. Прокофьева, предупреждает мастеров советской культуры о том, что при условии ослабления борьбы за большевистскую идейность у нас еще возможны случаи, когда отдельные художники подменяют подлинный советский патриотизм защитой местнической ограниченности и националистических предрассудков, несовместимых с дружбой народов, и когда под флагом охранения национально-исторических традиций протаскиваются любование стариной, поэтизация патриархальной отсталости. Так бывает, когда кто-либо забудет о социалистическом содержании национальных форм нашей советской культуры. Это предупреждение несомненно имеет серьезное значение и для развития многонационального советского киноискусства.

Постановления ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства развивались, конкретизировались также и в статьях «Правды» о фильмах «Спортивная честь», «Человек идет по следу». Эти статьи заостряли внимание на том, что требование правдивого изображения жизни, как основополагающий принцип социалистического реализма, ни в чем и никогда не может быть снижено и должно неукоснительно предъявляться любому фильму — комедийному ли, научно-популярному,— независимо от его жанровой принадлежности. Снова и снова подтверждалось, что искаженное изображение жизни присуще тому произведению, авторы которого не заботятся о его художественных достоинствах, не изучают действительность и ослабляют руководящую роль идейности в своей творческой деятельности, превращаясь из подлинно советских художников в заурядных ремесленников.

Принятые пять лет тому назад, постановления ЦК ВКП(б) и по сей день не утратили своей актуальности. Все их положения, развиваемые партийной печатью, обладают огромной жизненной силой; они и впредь будут столь же плодотворно воздействовать на советское киноискусство, обеспечивая ему новые победы.

Наши успехи могли быть еще более серьезными, если бы с достаточной полнотой претворялись в жизнь и указания ЦК ВКП(б) о необходимости развертывания критики и самокритики среди работников кино, что безусловно предотвратило бы многие ошибки. Между тем, в состоянии кинематографической критики до сих пор нет существенных изменений. Не чувствуется оживления в творческих секциях студий, в домах кино. Мало появляется в нашем журнале хороших критических материалов. Кинорецензии газеты «Советское искусство», как правило, слишком поверхностны для специального кинематографического органа. Отсталым участком является и кинотеория, которая сегодня не может похвастаться каким-либо серьезным достижением. «Правда» справедливо указывала на недостатки новых книг по теории кино.

Основой для развития кинотеории и программой борьбы за повышение идейно-художественного уровня киноискусства служат сегодня гениальные труды товарища Сталина по вопросам языкознания, обогатившие марксистско-ленинскую науку новыми выводами и положениями. Эти труды открывают перед всеми работниками идеологического фронта широкие перспективы и вдохновляют деятелей кино, как и всего социалистического искусства, на новые успехи, на творческое решение стоящей перед советским обществом задачи создания изобилия духовной культуры.

Советская кинематография находится сейчас накануне нового подъема.

Решающим участком является организация сценарного дела. Объединенные усилия Министерства кинематографии и Союза советских писателей, сценаристов и режиссеров, критиков и теоретиков кино должны, наконец, обеспечить количественный и качественный рост кинодраматургии, как необходимое условие нашего дальнейшего движения вперед.

Нельзя примиряться с тем, что даже лучшие наши фильмы не свободны от недостатков. Недопустимо, чтобы обеднялось жанровое разнообразие советского кино, чтобы зритель подолгу не видел новых хороших кинокомедий, музыкальных, спортивных, приключенческих фильмов. Нетерпимо, что наше кино, при всей тематической широте его произведений, все еще не охватывает многих сторон жизни советского общества и очень мало создает произведений о трудовом героизме современного рабочего класса СССР.

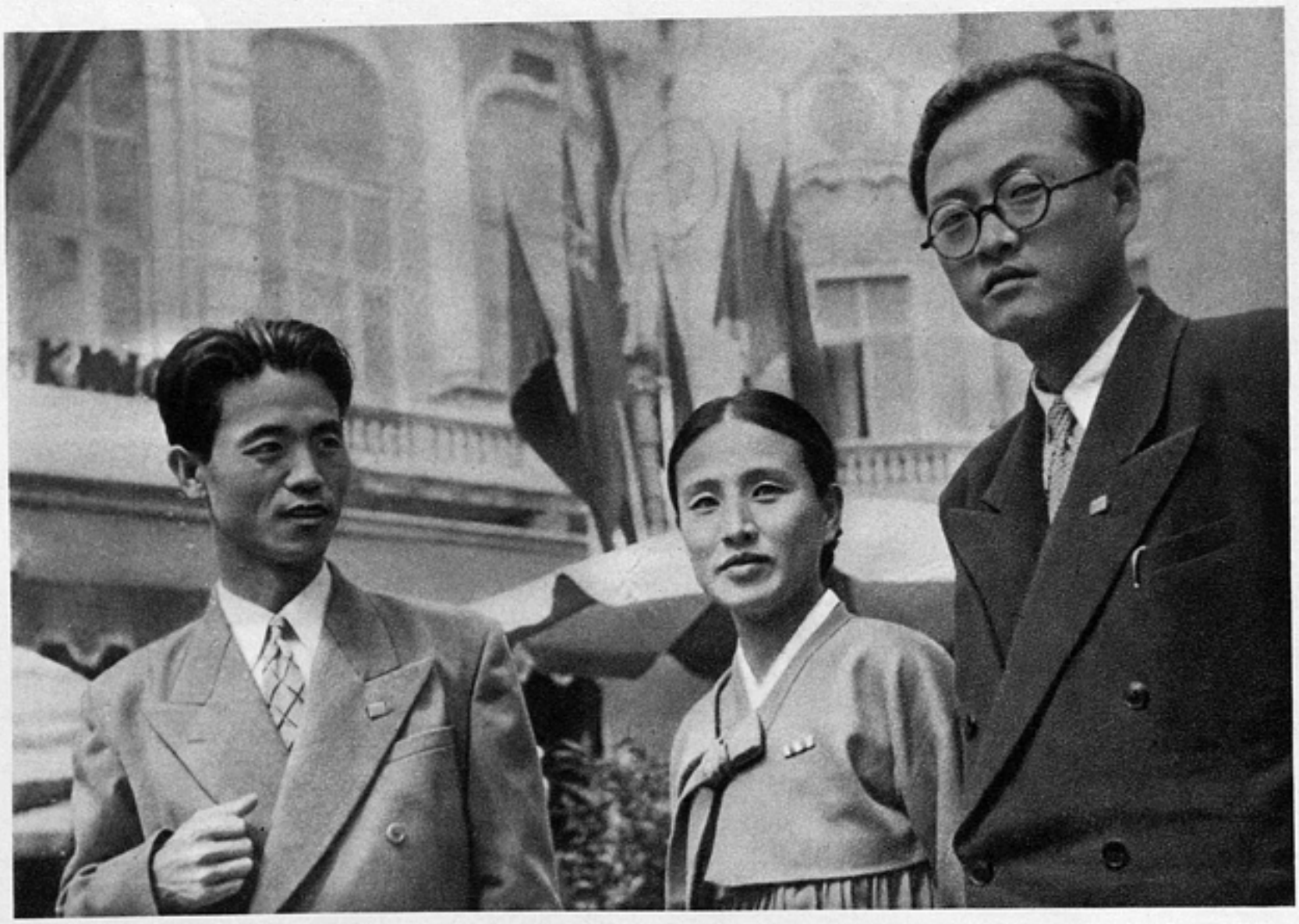
Советский народ ждет от своего любимого киноискусства новых фильмов о нашем современнике, который трудится на великих стройках коммунизма, осуществляет сталинский план преобразования природы и активно, самоотверженно борется против поджигателей новой войны — за мир во всем мире, за дружбу между народами. Народ ждет новых киногероев, воплощающих в себе драгоценные качества советского человека — его ясный ум и твердый характер, его чистую совесть и горячее сердце патриота социалистической Родины.

И мастера кино, руководимые мудрыми указаниями коммунистической партии, вдохновляемые вниманием и заботами великого Сталина, создадут эти новые произведения!

Главные премии VI Международного кинофестиваля в Карловых Варах 1951 г. (справа налево): „Большая премия", „Премия труда", „Премия мира"

Советская киноделегация

Китайская киноделегация на VI Международном кинофестивале



Корейская делегация

За мир, за нового человека, за более совершенное человечество!

Н. Семенов

Руководитель Советской делегации на VI Международном кинофестивале

VI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

Лозунг «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество» стал уже традиционным для ежегодно организуемых в Чехословакии международных кинофестивалей. Под этим лозунгом прошел в июле этого года в Карловых Варах VI Международный кинофестиваль, который явился подлинным смотром творческих достижений прогрессивной кинематографии всего мира.

На фестиваль съехались киноделегации двадцати двух стран, в том числе СССР, Англии, Франции, Китая, Индии, Италии, Кореи, Венгрии, Чехословакии, Польши, Германской Демократической Республики, Болгарии, Румынии, Австрии, Дании, Бельгии и др.

Вниманию международного жюри, составленного из работников киноискусства стран — участниц этого смотра, было предложено тридцать шесть полнометражных художественных, девятнадцать документальных, семь мультипликационных, шесть кукольных и шестьдесят короткометражных фильмов.

Советская делегация прибыла на фестиваль в составе кинорежиссеров Ю. Райзмана, Л. Лукова, киноартистов Б. Чиркова, А. Борисова, Л. Сухаревской, К. Канаевой, П. Кадочникова, С. Гурзо, кинооператора А. Лебедева и автора этих строк.

Наша кинематография была представлена на фестивале художественными фильмами: «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры» и «В мирные дни»; документальными: «Цветущая Украина», «Советский Казахстан», «Советская Армения» и «Советская Татария»; видовыми: «Крым» и «По Алтайскому краю», а также мультипликационными фильмами: «Сказка о рыбаке и рыбке», «Когда зажигаются елки», «Желтый аист». Все советские картины, представленные на VI фестивале, были цветными.

В день открытия фестиваля после торжественной части был показан фильм «Донецкие шахтеры».

Глубокая идейность, реалистическая красочность отображения жизни, высокое профессиональное мастерство, отличающие наши фильмы, обусловили их огромный и заслуженный успех на VI Международном кинофестивале.

Наибольший успех выпал на долю фильмов «Кавалер Золотой Звезды» и «Донецкие шахтеры». Первый из них получил «Большую премию» VI фестиваля, второй — «Премию Труда».

Всеобщий интерес, вызванный нашими фильмами, и присуждение им семи премий выражают единодушное признание превосходства советского киноискусства и его возрастающей международной роли как самого передового киноискусства во всем мире.

Каждый показ наших фильмов неизменно заканчивался бурными овациями и горячими приветствиями советскому народу и великому вождю всего прогрессивного человечества товарищу Сталину.

Обширная программа фестиваля убедительно продемонстрировала дальнейший подъем молодой прогрессивной кинематографии стран народной демократии, свободного Китая и демократической Германии.

Особенно радуют значительные успехи киноискусства Китайской Народной Республики, которая только на прошлогоднем чехословацком кинофестивале впервые приняла участие в международном смотре. В этом году китайская киноделегация привезла на фестиваль три художественных фильма: «Стальной солдат», «Седая девушка», «Новые герои и героини» и документальный фильм «Великое единство народов Китая». Посвященные героической борьбе великого китайского народа за свою свободу и независимость, правдиво показывающие его мирный труд и строительство нового Китая, эти фильмы — большой шаг вперед революционного китайского киноискусства по пути к расцвету. Китайские фильмы подкупают зрителя зрелым актерским мастерством и хорошей передачей своеобразного национального колорита; они заслуженно удостоены высокой оценки: решением международного жюри им присуждены премии и почетные дипломы фестиваля.

Молодая корейская кинематография, впервые выступившая на международном фестивале в прошлом году с кинорепортажем «Песня о дружбе», на этот раз представила художественный фильм «Юные партизаны», документальную картину «Справедливая война» и боевые журналы кинохроники. Всем известно, в каких исключительно тяжелых условиях приходится создавать свои произведения работникам корейского кино. Тем отраднее было убедиться, что, несмотря на все трудности, им удалось за время, прошедшее с V Международного кинофестиваля в Карловых Варах, добиться весьма больших успехов в развитии национального киноискусства. Показ корейских фильмов вылился в мощную демонстрацию международной солидарности людей доброй воли и любви к героическому корейскому народу, мужественно отстаивающему с оружием в руках свою свободу и независимость.

О новых значительных успехах, достигнутых за последний год чехословацкой кинематографией, говорят представленные ею на фестиваль фильмы «Встанут новые бойцы», «Посол рассвета» и «Трактористка».

Интересный художественный фильм «Подземная колония» показала венгерская киноделегация, представившая, кроме того, цветной художественный фильм «Странный брак», а также ряд документальных и научно-популярных фильмов.

Болгарская кинематография участвовала на фестивале своим новым художественным фильмом «Тревога», праздн-

во рассказавшим о борьбе, которую вел болгарский народ с фашистскими оккупантами. Этот фильм, удостоенный в Болгарии Димитровской премии, получил на фестивале высокую оценку жюри и зрителей.

Разнообразно была представлена на фестивале кинематография Германской Демократической Республики, добившаяся за последнее время значительного подъема. Премиями и почетными дипломами отмечены все пять показанных на фестивале произведений прогрессивной немецкой кинематографии. Это уже известный советскому кинозрителю фильм «История одной семьи» («Семья Зонненбруков»), поставленный по роману Генриха Манна сатирический фильм «Верноподданный», цветная картина «Холодное сердце», документальный киноочерк о мирном созидательном труде граждан Германской Демократической Республики «Дорога вверх» и фильм «Московские гости» — о гастролях в Берлине Центрального театра кукол под руководством С. Образцова.

Кроме художественных фильмов «Непокоренный город» и «Первый старт» (которые успешно прошли по экранам Советского Союза), польская кинематография показала также знакомый советскому кинозрителю документальный фильм «Мир победит во всем мире». Этот увлекательно сделанный кинорепортаж о Втором Всемирном конгрессе сторонников мира в Варшаве получил на фестивале специальную премию Чехословацкого комитета сторонников мира. Отмечен и другой польский документальный фильм «На фабрике».

Уже второй раз молодая румынская кинематография выступает на международном смотре с художественными картинами. На VI кинофестивале румынская делегация показала интересный фильм «В нашем селе», который получил премию за сценарий, а также фильм «Жизнь побеждает», рассказывающий о тесном сотрудничестве интеллигенции новой Румынии с народом.

Как известно, на прошлогоднем фестивале в Карловых Варах Голливуд принял участие и потерпел неудачу: представленная им картина («Наследница») была встречена всеми участниками фестиваля с нескрываемым возмущением. Повторить этот опыт Голливуд не решился: ни одного фильма не представила на VI фестиваль американская кинематография. Это вполне понятно, у искусства, поставленного на службу империалистической идеологии, и не могло найтись ни одного произведения, которое отвечало бы прогрессивному демократическому лозунгу «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество», под которым проводился VI Международный кинофестиваль. Кинематография других буржуазных стран ограничилась присылкой на фестиваль весьма незначительного количества фильмов.

Только одним произведением участвовала на фестивале английская кинематография. Представленный ею фильм «История мистера Броунинга» был показан весной этого года на IV Международном кинофестивале во Франции (г. Канн). Несмотря на то, что эта малопонятная история о слабохарактерном учителе-индивидуалисте там явно не имела успеха у зрителей, жюри каннского фестиваля все же присудило ей премии (за сценарий и за игру исполнителя главной роли). В Карловых Варах эта картина, можно сказать, полностью провалилась.

Неудачно выступила на VI фестивале также и датская кинематография. Никакого успеха не имел представленный ею фильм «Мы хотим ребенка», который произвел неприятное, отталкивающее впечатление грубым натурализмом сцен, заснятых в родильном доме.

Большой интерес вызвали фильмы, созданные прогрессивными деятелями киноискусства Франции, Италии, Индии.

Посвященная самоотверженной борьбе портовых рабочих Франция против поджигателей новой мировой войны французская картина «Да здравствуют докеры!» имела большой успех у зрителей и по заслугам удостоена премии «За лучший короткометражный фильм». Кроме этой картины, на фестивале были также показаны французские художественные фильмы «Адрес неизвестен» — о солидарности и благородстве простых людей Парижа и «Первый после бога» — о человеконенавистнической сущности фашизма. Оба этих фильма привлекли внимание участников фестиваля своим прогрессивным содержанием, а также высоким мастерством режиссеров-постановщиков и актеров.

Глубоким прогрессивным содержанием отличается и индийский художественный фильм «Обездоленные». Это произведение правдиво отражает страшную картину тяжелой жизни, на которую обречены народные массы современной Индии в результате хищнической колониальной политики британского империализма.

Показанные на VI фестивале два итальянских фильма «Нет мира под оливами» и «Путь надежды» реалистически воспроизводят ужасающие условия жизни трудящихся Италии: разорение крестьян, нищету городского населения, замученного хронической безработицей. Однако идейно-художественный уровень этих картин снижен тем, что острые и злободневные для современной Италии социальные проблемы в них только затронуты, но не поставлены с достаточной глубиной. В картинах нет и намека на пути правильного решения этих насущных социальных проблем. Авторы ограничиваются только констатацией тяжелого положения трудового народа Италии, а вместо того, чтобы указать, где же выход из этого положения, они придумывают искусственные финальные сцены, проникнутые моралью умиротворения, и пытаются подсказать, как надо вести себя в этих условиях без решительной борьбы за их уничтожение.

В результате двухнедельного смотра и всестороннего обсуждения каждого представленного на фестиваль фильма международное жюри VI Международного кинофестиваля единогласно вынесло свое решение о присуждении премий, дипломов и грамот лучшим фильмам из представленных на фестивале.

«Большая премия» присуждена советскому кинофильму «Кавалер Золотой Звезды».

«Премия Мира» — китайскому фильму «Стальной солдат».

«Премия Труда» — советскому фильму «Донецкие шахтеры».

«Премии борьбы за свободу» — корейскому фильму «Юные партизаны» и болгарскому фильму «Тревога».

«Премия борьбы за социальный прогресс» — фильму Германской Демократической Республики «Верноподданный».

Премия Чехословацкого комитета сторонников мира — польскому документальному фильму «Мир победит во всем мире».

Особые почетные дипломы присуждены китайскому фильму «Седая девушка», итальянскому фильму «Нет мира под оливами», венгерскому фильму «Колония под землей».

Особые почетные дипломы присуждены также чехословацкому кинорежиссеру Иржи Бейссу за создание фильма «Встанут новые бойцы», французскому режиссеру лауреату Международной премии мира Луи Дакэну за фильм «Первый после бога» и китайскому режиссеру Ши Дуншань за фильм «Новые герои и героини».

Премия за выдающийся биографический фильм присуждена чехословацкому фильму «Посол рассвета».

Премия за лучшую режиссерскую работу — французскому режиссеру Жан-Поль ле Шануа за фильм «Адрес неизвестен».

Премия за лучший сценарий — румынскому сценаристу Виктору Илиу, автору сценария фильма «В нашем селе».

Премия за лучшую операторскую работу — советскому кинооператору Д. Демуцкому за фильм «В мирные дни».

Премия за лучшую музыку — советскому композитору Ашоту Сатьяну, написавшему музыку к документальному фильму «Советская Армения».

Премии за артистическое исполнение — чехословацкому артисту Ф. Смолику, снимавшемуся в фильме «Встанут новые бойцы», и немецкому артисту Э. Винтерштейну за участие в фильме «История одной семьи».

Премия за цветной документальный фильм присуждена советскому фильму «Цветущая Украина».

Премия за документальный фильм — фильму Германской Демократической Республики «Дорога вверх».

Премия за лучший короткометражный фильм — французскому фильму «Да здравствуют докеры!»

Премия за научный фильм—венгерскому фильму «Строение вещества».

Премия за воспитательный фильм — польскому фильму «На фабрике».

Премия за инструктивный фильм — чехословацкому фильму «Скоростная обработка стали».

Премия за лучший кинорепортаж — китайскому фильму «Великое единство народов Китая».

Премия за кинохронику присуждена Корейской студии кинохроники за героическую работу кинорепортеров в освободительной борьбе корейского народа.

Премия за кукольный фильм присуждена чехословацкому фильму «Неудачная кукла».

Премия за мультипликационный фильм — советскому фильму «Сказка о рыбаке и рыбке».

Премия за фильм для детей — советскому фильму «Когда зажигаются елки».

Премия за цветной фильм присуждена фильму Германской Демократической Республики «Холодное сердце».

Почетными грамотами фестиваля отмечены также: польский фильм «Непокоренный город», корейский фильм «Справедливая война», чехословацкий документальный фильм «Ленин в Праге», бельгийский научно-популярный фильм «Будь осторожен», фильм Германской Демократической Республики «Гости из Москвы». Кроме того, почетные грамоты присуждены: итальянскому режиссеру П. Джерми за фильм «Путь надежды», польскому сценаристу Л. Старскому за сценарий фильма «Первый старт», румынскому актеру Г. Врака за исполнение роли в фильме «Жизнь побеждает», венгерскому актеру А. Шомлаи за исполнение роли в фильме «Странный брак», чехословацкому композитору Э. Сухань за музыку к фильму «Борьба закончится завтра», индийскому фильму «Обездоленные» за удачное использование народной музыки.

На VI Международном кинофестивале в Карловых Варах, который явился подлинно международным смотром всех наиболее ценных фильмов, созданных мировой прогрессивной кинематографией, была дана вполне объективная и строгая оценка идейно-художественных достоинств каждого кинопроизведения, представленного на смотр.

Надо отметить, что фестиваль прошел в обстановке полного взаимопонимания и крепнущей дружбы прогрессивных киноработников всех стран, принявших участие в международном смотре киноискусства. Единогласно было принято на заключительном совещании делегатов и гостей фестиваля обращение ко всем честным киноработникам мира, призывающее их еще более активно включиться в великую борьбу за прочный мир во всем мире, которую самоотверженно ведут во всех странах земного шара миллионы простых людей.

Фестиваль в Карловых Варах, который помог еще большему сплочению всех прогрессивных киноработников мира вокруг великих идей мира, демократии и свободы народов, наглядно продемонстрировал огромное и неуклонно растущее международное значение руководимого и направляемого партией Ленина—Сталина советского киноискусства как самого передового во всем мире.

По установившейся уже традиции после VI Международного кинофестиваля во всех крупных городах Чехословакии были проведены кинофестивали трудящихся. Наши фильмы «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры» и другие, повсюду неизменно вызывавшие всеобщий восторг, просмотрело здесь свыше двухсот тысяч зрителей.

Каждый такой просмотр нашего фильма превращался в мощную демонстрацию дружбы между советским и чехословацким народами, в демонстрацию готовности трудящихся Чехословакии бороться за прочный мир, за укрепление международного лагеря мира, возглавляемого великим Советским Союзом.

Л. Луков

Заслуженный деятель искусств

КИНОИСКУССТВО В БОРЬБЕ ЗА МИР

на экранах фестиваля

На VI Международный кинофестиваль советская кинематография представила три художественных фильма и, что очень знаменательно, все на современную тему.

Эти фильмы отражают огромные успехи колхозного строя, творческий труд новаторов социалистического производства, стирание граней между трудом физическим и умственным — зримые черты коммунизма.

Эти фильмы показывают высокие качества нашего современника — рабочего и колхозника, их патриотическую преданность и верность своей отчизне, мужество и отвагу нового поколения советской молодежи, воспитанного партией и комсомолом.

Представленные на этом же кинофестивале советские документальные фильмы: «Цветущая Украина», «Советская Армения», «Советский Казахстан» и «Советская Татария» неоспоримыми фактами, яркими кинодокументами как бы подтверждают подлинность той картины жизни советского общества, которая системой художественных образов воспроизведена в игровых фильмах.

Все наши фильмы отображают мирную политику Советской страны и созидательную работу нашего народа.

Так, «Кавалер Золотой Звезды» рассказывает о том, что советский солдат, вернувшийся с войны, занят восстановлением сельского хозяйства своего района, повышением урожая, строительством электростанции, организацией общественных дел и созданием своей крепкой семьи. Все помыслы и все дела его направлены только на то, чтобы создавать и строить, познавать и учиться.

Фильм «Донецкие шахтеры» тоже повествует о мирном, созидательном труде — о труде, который когда-то в капиталистическом обществе был подневольным и рабским, а теперь стал свободным и творческим.

Идеями мира проникнут и фильм «В мирные дни». Он рассказывает о нашем подводном флоте, который зорко охраняет на морских рубежах мирный труд советского народа, рассказывает о молодых моряках, которые, воспитывая в себе боевые качества, живут мечтой не о войне, а о счастье мирной жизни.

Действительно, все наши фильмы полностью отвечали лозунгу фестиваля «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество!»

Этот лозунг собрал прогрессивных кинодеятелей всего мира. Более ста делегатов приехало в Карловы Вары. Тут были режиссеры, операторы, сценаристы, актеры, кинокритики и писатели. Среди почетных гостей были чилийский поэт Пабло Неруда, китайский поэт Эми Сяо — испытанные, непримиримые борцы за мир, посвятившие все свое творчество воспеванию мира и счастья на земле.

Организаторы VI Международного кинофестиваля не преследовали коммерческих целей. Сюда не приезжали торгаши, которые стремятся всучить свою киномакулатуру, навязать ее другим странам. Американцам с их бизнесменскими расчетами и многочисленными картинами, воспитывающими низменные чувства и пропагандирующими человеконенавистнические идеи, нечего было делать на этом кинофестивале, который своей целью поставил борьбу за мир, за нового человека, за более совершенное человечество.

У прогрессивных деятелей кинематографии, делегатов VI Международного кинофестиваля, было не только стремление показать свои фильмы, но и страстное желание увидеть на экране то, чем живут и за что борются народы разных стран. И просмотренные на фестивале документальные и художественные фильмы показали нищенское существование многочисленных безработных Италии, крайнюю нужду горняков Сицилии, голод в Индии, героическую борьбу докеров Франции, стойкость и железную волю сынов Кореи, великую победу китайского народа, строительство новой жизни в народно-демократических странах, освобожденный труд Румынии, Венгрии, Болгарии, организацию коллективного сельского хозяйства Чехословакии и т. д.

Воля народов всех стран, выраженная на многочисленных конгрессах и конференциях сторонников мира, мощно звучала с экрана VI Международного кинофестиваля.

Призывы к борьбе с поджигателями войны звучали в картинах, которые показывали, какие чудовищные зверства чинят американские империалисты в Корее, как вторая мировая война калечила человека не только физически, но и духовно, какие страдания приносил фашизм, как разрушались им семейные устои, каким ханжеством заражено капиталистическое общество, развращающее молодежь, толкающее ее к убийствам, грабежам и насилиям.

Призывами к борьбе за мир были полны картины, правдиво воспроизводившие стремление народов к свободе и независимости, подлинную жизнь простых и честных людей, которые своим трудом создают, а не разрушают.

Высокие идеи мира, демократии и социального прогресса объединили делегатов разных стран, участников кинофестиваля. Деятелей мировой прогрессивной кинематографии сблизило общее желание услышать строгую, но доброжелательную, взыскательную, но справедливую критику их творчества в процессе оживленных обсуждений, дружеских бесед, обмена мнений. Единогласно была принята декларация — воззвание к прогрессивным кинематографистам всего мира с призывом быть еще бдительнее, вскрывать в своих произведениях происки тех, кто явно и тайно готовит новую мировую войну, кто старается поэтому развратить людей, призвав к себе на службу сомнительных «философов» типа Сартра, кто поощряет в искусстве всяческие формалистические выкрутасы, чтобы этой извращенностью и пустотой ослеплять и разлагать молодежь, уводить ее от жизненной правды, преграждать путь к настоящему искусству, которое обязано воспитывать благородные чувства человека.

С исключительной любовью были встречены делегаты корейской кинематографии, которые свои документальные фильмы, отображающие борьбу, героизм, стойкость народа, снимали непосредственно на фронтах, находясь на переднем крае в первых рядах бойцов.

Но не только с документальными картинами выступила на фестивале демократическая Корея. Ее молодые кинематографисты показали волнующий художественный фильм, убедительно рассказывающий об отважной молодежи, о юных патриотах, не жалеющих жизни в борьбе за свою страну и народ.

Эти самоотверженные корейские школьники из фильма «Юные партизаны» своими доблестными поступками напоминают наших легендарных героев: Зою, Матросова, Кошевого, Тюленина и других.

Когда смотришь эту картину, поражаешься тому, где и когда могли поставить этот фильм с такими большими массовками и сложными декорациями люди, занятые героической защитой своей страны, как в разрушенных городах удалось им его снять и столь высоко технически обработать. Ответ на это дал руководитель корейской киноделегации кинорежиссер Тен Тунг Дзе. Он рассказывал, как корейские кинематографисты строят декорации в глубоких горных ущельях, зажигают свет маскируясь, а в перерывах между бомбардировками снимают свои фильмы, которые с таким горячим нетерпением ждут бойцы Народной армии.

С громадным подъемом был встречен на фестивале и цветной документальный фильм «Первое мая 1950 года в Корее». Этот яркий и красочный фильм продемонстрировал жизнь свободной Северной Кореи до возникновения войны. Мы увидели веселую молодежь, смеющихся детей, мирный труд народа, красивые города, богатую промышленность, землю, хозяевами которой стали бывшие бедняки. Этот фильм с исключительной эмоциональной силой воспроизвел прекрасную радостную жизнь, воодушевление, творческое усердие народа Северной Кореи и дал точное представление о том, чего может достичь народ, который строит свою жизнь на новых, демократических основах.

Простое сопоставление этого фильма с корейскими военными киносборниками, показывающими варварский разгул, разбой и произвол американских агрессоров, возбуждало страшное негодование против тех, кто своими зверствами разрушил и покалечил страну и людей, которые после своего освобождения от японского ига смогли в такой короткий срок сделать в своей стране жизнь свободной и счастливой.

Корейские кинематографисты порадовали всех своим боевым духом, самоотверженностью и отвагой. В каждом их документальном кадре есть чувство большого дыхания жизни, действенность, хроникальная точность. Видно, что операторы снимают не первое попавшееся на глаза, а тщательно и продуманно отбирая материал. Показывая события, они не только констатируют факт, но возбуждают живое чувство протеста против врагов.

Трудно описать те волнующие сцены, какие возникли в зале после демонстрации корейских фильмов. Молодежь и старики, делегаты и зрители—все бурно и долго приветствовали представителей многострадальной и героической Кореи. Нельзя не упомянуть об эпизоде, который потряс буквально всех. Какая-то молодая девушка подбежала к корейской актрисе, крепко обняла и со слезами стала целовать ее, как самую близкую, дорогую и любимую, хотя, конечно, никогда не была с ней знакома. Вначале люди украдкой вытирали слезы, а затем в зале вспыхнули горячие, дружные и взволнованные аплодисменты, и все вдруг стали восклицать: Ким Ир Сен! Ким Ир Сен! Весь зал выражал этим свою высокую любовь к героическому корейскому народу. Как хотелось в тот момент, чтобы бойцы Народной корейской армии увидели, с каким искренним чувством уважения встречали и приветствовали здесь их земляков!

Большой интерес вызвали фильмы нового Китая. Прошло всего два года после провозглашения Китайской Народной Республики, а уже мы видим на экране интересные фильмы, взволнованно рассказывающие о жизни и борьбе великого полумиллиардного китайского народа за свою свободу и независимость.

Чем объяснить, что за такой короткий срок кинематографисты Китая сумели создать ряд фильмов, пользующихся вниманием и успехом? Почему раньше, до освобождения Китая, те же режиссеры и актеры не достигали такого успеха?

Ответ дают сами фильмы. Раньше, в период господства гоминдановцев, до национализации кинематографии приходилось работать над убогими фальшивыми сюжетиками. Не позволялось затрагивать житейские вопросы, волновавшие всех — и зрителей и мастеров. Теперь же глубокое проникновение в жизнь, строго реалистический подход к искусству сделали фильмы интересными не только для Китая, но и для всего мира. Действительно, кого из передовых людей не заинтересует героическая жизнь и борьба, нравы и обычаи народа, о котором мы не видели ни

одного кинопроизведения, ибо раньше считалось непозволительным делать фильмы о простых людях.

Научившись у советской кинематографии показывать глубокие процессы жизни, поднимать большие, важные, остро политические темы, требующие от художника правдивости, искренности, сердечности, китайские кинематографисты почувствовали великую силу реалистического искусства: оно делает интересным произведение, над которым работаешь, оно обогащает и самого мастера, который серьезно и глубоко вникает в жизнь, расширяет свой кругозор.

Нашему зрителю хорошо известна картина «Стальной солдат», показывающая, что всегда, во всех случаях побеждают, находят в себе волю и силы для преодоления любых трудностей только люди, окрыленные высокой идеей. Фильм «Стальной солдат» прошел на кинофестивале с большим успехом. Такой же успех он завоевал и у нашего зрителя, который оценил в фильме главное — то, что ему знакомо и любимо: стойкость, духовное богатство, моральную цельность солдата, вставшего на защиту своего народа против агрессоров и оккупантов.

Не случайно фильм, рассказывающий о войне, получил «Премию Мира». Он показывает солдата, идущего в бой не с шорами на глазах, не с помутневшей головой, без собственного желания, подталкиваемого незримыми хозяевами, а солдата — защитника своего народа, своей родной земли, убежденного в правоте дела, за которое он борется, не жалеющего своей жизни, страстно желающего освободить свою родину для труда и мирной жизни. Это солдат не войны, а мира. Такой солдат дорог и близок солдатам Кореи, Вьетнама, Индонезии, борющимся за освобождение своей родины, и солдатам демократических стран, твердо стоящим на страже мирного труда.

Взяв тему военную, но решив ее с больших политических позиций и глубоко отобразив идейную целеустремленность своего главного героя, режиссер показал, что быть сторонником мира — это значит бороться за него героически и самоотверженно. Эти чувства близки многим передовым людям, поэтому-то фильм и получил «Премию Мира».

На долю фильма «Седая девушка», созданного по народному сказанию, выпал тоже немалый успех на VI Международном кинофестивале.

Фильм этот своеобразный: в нем немало оперных кусков, строго реалистические эпизоды переплетаются с условно романтическими. Но можно ли на этом основании приписывать картине какие-либо «измы» и прежде всего эклектизм? Мне кажется, что режиссер смело и умно поступил, когда подчинил все главному — яркому отображению сюжета, а в нем — выразительному показу быта, нравов и обычаев крестьян, которых мучили и истязали феодалы. Народ создал эту трагическую легенду, воспевая красавицу дочь бедняка, вынужденную служить жестокому помещику. Жгучая ненависть к угнетателям помогла ей перенести все испытания. Опера на эту тему завоевала в Китае огромную популярность и пользовалась большим успехом среди бойцов Народной армии. Очень популярна и пьеса на этот сюжет. Мелодии, арии и музыкальные монологи этой оперы, частично используемые и в пьесе, хорошо известны зрителю, а некоторые из них даже стали народными. Имел ли право кинорежиссер отказаться от них и разрушить твердо установившееся в народе представление об этой опере? Конечно, нет. Экранизируя популярный сюжет, он правильно пошел по пути еще большего его обогащения, углубления и показал такие житейские подробности, какие нельзя показать в театральных условиях. Этой своей работой китайские кинематографисты еще раз доказали, что главным они считают целеустремленность, идейность произведения.

Нельзя обойти молчанием и высокое исполнительское достоинство китайских киноактеров. Всех делегатов кинофестиваля тронула искренность, мягкость, лиричность, с какой исполняет главную роль фильма «Седая девушка» талантливая актриса Тян Хуа. С особой драматической силой и обаянием исполняет роль старика в этом же фильме актер Чжан Шоу-вэй.

Китайский фильм «Новые герои и героини» вызвал такой же интерес, как и первые два фильма, своей революционной содержательностью и показом простых людей из народа, участников партизанского движения. Здесь отражена терпеливая борьба за каждого человека, какую проводила коммунистическая партия Китая, воспитывая крестьянские массы.

Весьма знаменательно, что китайская кинематография, передавая в своих произведениях яркий национальный колорит, берет в основу сюжетов проблемы, которые волнуют весь трудовой народ, проблемы освободительной борьбы и мира во всем мире. Поэтому-то китайские фильмы, в которых показана правда, показана сама жизнь, и пользуются таким успехом.

Только свободный народ способен творчески выявлять себя в полную силу своих возможностей. Об этом убедительно говорят огромные достижения молодой китайской кинематографии, особенно если сравнить их с низким идейно-художественным уровнем кинопродукции буржуазных стран — Франции, Бельгии, Дании и других.

Правильно говорил по этому поводу в своем выступлении на фестивале известный французский кинорежиссер, прогрессивный общественный деятель, лауреат Международной премии мира Луи Дакен, сообщивший о том, что французские фильмы все чаще становятся жертвой правительственной диктатуры. Цензура превращается в прямого пособника капиталистов, которые добиваются того, чтобы киноискусство оправдывало существующий строй, чтобы оно служило буржуазной морали. Вот почему французские фильмы не могут полностью осуществлять свою миссию. Мы страдаем, говорил Луи Дакен, от невозможности ясно показать, какую упорную борьбу за свои права ведет французский народ.

Дакен, известный нашим зрителям по фильму «Рассвет» (о горняках Франции), демонстрировал на фестивале свою новую картину «Первый после бога». Из-за того, что он осмелился в своем произведении показать, как война калечит человека, ломает психику, рождает уродов не только физических, но и нравственных, Луи Дакен стал безработным. Вот уже несколько месяцев талантливый французский режиссер ходит без дела и предполагает, что это продлится долго, ибо он не видит предпринимателя, который захотел бы вложить свои капиталы в прогрессивную картину, а Луи Дакен не намерен изменять своим убеждениям и итти против собственной совести, считая святым долгом и обязанностью передового художника воспроизводить то, что волнует лучших людей мира.

На фестивале Луи Дакен еще раз убедился, что успехом пользуются те картины, которые рассказывают о жизни простых людей. Если такие картины правдиво отображают суровую действительность, хотя бы и не всегда подсказывая выход из трудного положения, они неизменно вызывают симпатию и интерес зрителя.

Именно этим и можно объяснить живейший интерес, какой вызвали итальянские фильмы «Нет мира под оливами» и «Путь надежды». Оба фильма с большой эмоциональной силой восстанавливают картину тяжкой и нищенской жизни безработных Италии. Первый фильм рассказывает о пастухах горных пастбищ, второй — о шахтерах Сицилии. В этих строго реалистичных фильмах всех очень порадовали острые и напряженные сюжеты, подробная обрисовка сложных характеров, талантливость актеров, темперамент режиссеров, исключительная выразительность фотографии, отсутствие каких-либо прикрас и пустых, но формалистически эффектных кадров.

Очень ценно то, что мы имеем возможность увидеть в этих фильмах сегодняшнюю Италию, увидеть жизнь грудящихся в стране, где кризисы, погоня капиталистов за прибылью, безработица угнетают простых людей, выгоняют на улицу, а голод доводит их до отчаяния.

Выступавший на фестивале итальянский кинокритик и публицист Умберто Барбаро достаточно ясно обрисовал

все трудности, с которыми связано создание прогрессивных фильмов в сегодняшней маршаллизованной Италии.

Как жаль, что итальянские художники не в состоянии сделать свои фильмы до конца острыми и правдивыми. Вместо того, чтобы подсказать напрашивающийся вывод, что только борьбой может освободиться человек от таких мук и унижений, какие приходится испытывать ему в капиталистических странах, сценаристам и режиссерам приходится из-за цензурных рогаток выдумывать невероятные финалы, в которых по существу проповедуется покорность и терпеливая выжидательность.

Обидно, что в картине «Путь надежды» наряду с прекрасными и глубоко человеческими сценами, где режиссер смотрит правде прямо в глаза, есть ряд фальшивых, неестественных эпизодов.

Требует особого разбора заслуженный успех, какой выпал на долю фильмов стран народной демократии. Секрет успеха, конечно, совсем не в том, что эти картины разнообразны по сюжету и жанровым признакам. Мастера кинематографии Болгарии, Румынии, Венгрии, Чехословакии, а также демократической Германии поняли основное: перед их народами, занятыми грандиозной задачей — строительством социализма, стоят первостепенной важности вопросы воспитания и перевоспитания человека. Значит, молодое киноискусство должно помочь искоренить и вытравить то, что сотнями лет упорно воспитывалось и насаждалось буржуазным обществом — эгоизм, скупость, алчность, ложь, клевету, продажность и тысячи других пороков.

Поэтому так остры, интересны и многообразны фильмы демократических стран, показывающие глубокую перестройку сознания людей, их бытового уклада, при которой пробуждаются к жизни благородные человеческие качества, загнанные капиталистическим обществом глубоко в подполье.

Венгерский фильм «Честь и слава» рассказывает о стахановском движении на одном из крупнейших заводов. Сюжет картины разворачивается динамично и увлекает новой трактовкой этой очень сложной темы. Хорошо показаны сложные характеры людей. Конфликты логично вытекают из естественного развития образов, отображая борьбу нового со старым в процессе перевоспитания человека.

Видно, что многое переменилось в молодой венгерской кинематографии. Не так давно ее мастера, обращаясь к современным темам, решали их очень локально, преимущественно в сфере личных психологических переживаний. В новых своих произведениях они решают большие общие проблемы, волнующие весь народ и всю страну.

Бойкую и веселую молодежь показывает польский фильм «Первый старт», насыщенный юмором, остроумными эпизодами, радостными лирическими сценами, которые отражают живое и здоровое влечение молодежи к авиаспорту. Фильм рассказывает о благородном чувстве дружбы, о храбрости и отваге и о многих других качествах, свойственных современной польской молодежи. Потрясает искренность, с какой молодой артист Л. Новак исполняет главную роль в этом фильме.

Всяческой похвалы заслуживают и румынские кинематографисты, которые с первых своих шагов обратились к современной теме и взяли за основу своего фильма «Жизнь побеждает» актуальный сегодня для Румынии вопрос о тесном сотрудничестве рабочих и людей науки. В фильме интересно показаны люди, которые стремятся честно работать с народом и поэтому находят в себе силы преодолеть трудности и победить врагов, коварно действующих под маской друзей народа. Широко показан коллектив научных работников и большой металлургический завод. Актеры правдиво исполняют свои роли и хорошо передают возвышенные чувства, которые владеют сегодня строителями новой Румынии.

С повышенным вниманием отнеслись делегаты и гости фестиваля к картине демократической Германии «История одной семьи» («Семья Зонненбруков»). Острый сюжет воспроизводит трагедию, какую испытывала интеллигенция Германии во времена господства фашизма. Картина напоминает германскому народу о его ответственности за сохранение мира в Европе. Мастерски передают актеры сложные характеры действующих лиц. Старейший немецкий актер Эдуард фон Винтерштейн превосходно играет роль профессора Зонненбрука.

Судьбам интеллигенции посвящен также болгарский фильм «Тревога». Картина правильно утверждает, что желание остаться в стороне от происходящих событий, так называемая аполитичность, всегда швыряет человека из стороны в сторону и в конечном счете приводит к непоправимой трагедии. Актуальность темы, ясность трактовки и направленность сюжета этого фильма получили высокую оценку.

Нет возможности в одной статье рассказать о всех интересных картинах, которые были продемонстрированы на кинофестивале. Мы совсем, например, не упомянули о чехословацких картинах, ибо они заслуживают того, чтобы о них говорить отдельно и подробно. Можно только пожалеть, что чехословацкая кинематография, имеющая такие широкие и большие возможности для производства фильмов, выступила на фестивале с одним только фильмом на современную тему — «Трактористка». Остальные же фильмы были историческими. Чехословацкий народ, строящий социализм, воздвигающий крупнейшие металлургические заводы, организующий коллективный труд на селе, заслуживает того, чтобы все эти жизненно важные дела широко освещались на экране.

Много хороших, интересных, острых, актуальных, жизненных картин было показано на VI Международном кинофестивале.

Деятели прогрессивной кинематографии были по заслугам награждены и отмечены за свои произведения, призывающие честных людей к мирной жизни и счастью на земле.

Когда в конце фестиваля председатель жюри профессор А. Броусил объявил о том, что из трех главных премий две получают советские фильмы: «Кавалер Золотой Звезды» — «Большую премию», «Донецкие шахтеры» — «Премию Труда», все присутствующие поднялись со своих мест с возгласами: «Да здравствует Советский Союз! Да здравствует Сталин!»

Такие взволнованные возгласы по адресу нашей дорогой Родины и нашего великого вождя мы еще много и много раз слышали на сеансах кинофестиваля трудящихся, который начался сразу после окончания VI Международного фестиваля.

Наша советская делегация разделилась на две группы и отправилась с фильмами в рабочие районы страны. Мы побывали у рабочих Братиславы, Готвальдова, Остравы и многих других городов и заводских поселков Чехословакии.

Мы показывали наши фильмы металлургам, шахтерам, обувщикам, крестьянам и новым колхозникам.

Киносеансы проходили на свежем воздухе и собирали всегда огромнейшее количество зрителей, съезжавшихся со всей округи с оркестрами, хоровыми ансамблями, в праздничных национальных костюмах.

У каждого сеанса кинофестиваля трудящихся обязательно был свой шеф — завод, шахта или колхоз, которые перед началом просмотра рапортовали о своих достижениях и объявляли имена своих лучших производственников.

Ощущая всю торжественность обстановки, слушая здравицы в честь Советского Союза и товарища Сталина, единодушно провозглашаемые десятками тысяч кинозрителей, которые собрались, чтобы просмотреть советский фильм, снова и снова вспоминаешь мудрые слова великого Сталина, назвавшего кино самым массовым из искусств. И тогда с особой силой чувствуешь огромную ответственность, какая лежит на нас, советских киноработниках, призванных высоко держать знамя самого передового искусства социалистического реализма, вдохновляющее всех прогрессивных художников мира.

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

С. Фрейлих

К ПРОБЛЕМЕ ЯЗЫКА В КИНОДРАМАТУРГИИ

Ремарка и реплика в киносценарии

Изучение языка как основного орудия и материала художественной литературы приобретает сейчас в свете работ товарища Сталина о языкознании особое значение для кинодраматургии — самого молодого и потому пока еще менее всего изученного вида литературы.

Долгое время формалисты разных оттенков, ратуя якобы за «специфику» кинематографической формы, выступали против сценария как языкового выражения будущего экранного образа, отрицали принадлежность сценария к литературе. Сторонники «эмоционального», «интеллектуального», «повествовательного» кино подрывали идейно-художественные основы кинодраматургии, разрушали ее подлинное своеобразие, отгораживали ее от художественной литературы, нанося вред нашему киноискусству. Не видя в языке сценария носителя идеи — мысли, они низводили сценарий к полуфабрикату, к техническому документу, якобы являющемуся всего лишь неким посылом для творчества актера и режиссера.

Но правда литературного образа есть правда самой жизни, слово в сценарии есть выражение мысли, идеи автора. Поэтому отрыв режиссуры и актерского исполнения от драматургии есть отрыв их от самой жизни, замыкание в рамки формалистического, условного искусства.

Киноискусство социалистического реализма, заботящееся о правдивом изображении действительности, утверждает сценарий как идейно-художественную основу фильма, а следовательно, и как самостоятельный вид художественной литературы. Это обязывает — и не только критиков, теоретиков кино, но и литературоведов — систематически и глубоко обобщать богатейший опыт кинодраматургии как особого литературного жанра, изучать своеобразие ее выразительных средств, исследовать язык сценария — речь персонажей и авторские описания, реплики и ремарки, их взаимодействие и роль в создании полноценного художественного образа. В этом заинтересованы все творческие работники кинематографа—режиссеры, операторы, актеры,— остро ощущающие зависимость успеха постановки от качества литературного сценария. Не случайно, что именно они чаще всего высказывают ценные мысли о сценарии, его языке.

Так, оператор Ю. Екельчик в статье «Оператор — кинодраматургу и кинокритику» («Искусство кино» № 4, 1950) требовал от сценаристов развернутой ремарки, особенно в описании пейзажа, справедливо полагая, что сценарий должен сочетать в себе диалоги с выразительным описательным языком. В этом заключается существенное отличие кинодраматургии от драматургии театральной.

При изучении языка сценария необходимо исходить из того, что, во-первых, сценарий — литературное произведение, что кинодраматургия на основе органической и глубокой связи с нашей действительностью развивается во взаимодействии с другими видами литературы, обогащаясь их огромным опытом живописания словом; и во-вторых, сценарий — особый вид литературы, слово в нем — и в описании и в речи персонажа — должно употребляться с ясным представлением не только о том, что роднит сценарий с пьесой театральной и с беллетристикой, но и о том, что его отличает от них.

Сценарий — пьеса — проза

Сценарий, художественная проза и драма, как разные виды литературы, обладают тем общим свойством, что в каждом из них образ создается посредством слова. «Основным материалом литературы является слово, оформляющее все наши впечатления, чувства, мысли, — писал М. Горький. — Литература, это — искусство пластического изображения посредством слова»[1].

В художественной прозе слово является единственным средством сделать чувственно наглядным характер, пейзаж и т. п. Сценарий же и пьеса предназначены для дальнейшего своего осуществления в конкретно зрительной форме.

Киносценарий раскрывает перед нами события в их непосредственном свершении, в настоящем времени. В сценарии происходит непосредственное действие — и в этом его основное отличие от прозы, где перед читателем событие через рассказ автора выступает как уже свершившееся. Иными словами, прозе свойствен эпический строй, сценарию — драматический. В этом отношении сценарий сближается с пьесой, где образ человека создается не описательно, не в авторском изложении, где персонаж должен себя целиком раскрыть своими поступками.

Указывая на это существенное различие романной и драматургических форм, М. Горький писал: «Пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы, — трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом, и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто — незаметно для читателя — очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, что-

[1] М. Горький. О литературе, «Сов. лит.», 1934, стр. 112.

бы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными.

Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, т. е. чисто речевым языком, а не описательным» [1].

Отличие кинодраматургического произведения от произведения художественной прозы особенно наглядно выступает при экранизации романа или повести. Так, в «Чапаеве» Д. Фурманова, в «Молодой гвардии» А. Фадеева широкое авторское вмешательство в изложение объективного хода событий является средством, с помощью которого описание конкретных поступков персонажей, распространенные комментарии, воспоминания, изложение биографии героев, лирические отступления связываются в цельную картину с единым внутренним движением. В процессе экранизации эти произведения приобретали драматургическое выражение, события получали в сценарии непрерывность во времени, цельность, компактность в отношении места действия. Все линии сюжета были связаны вокруг единого конфликта, герои характеризовались «самосильно», без широкого авторского вмешательства.

Но не только в драматизации заключалась задача сценаристов — иначе бы они превратили роман в обычную драму, пригодную лишь для постановки на сцене, но не на экране. Экранизация романа не равнозначна драматизации его. Ведь приспособление для экрана пьесы — это такой же творческий процесс, как и переработка в сценарий романа.

Общее свойство сценария и пьесы (драматургический строй) происходит от общего свойства театра и кинематографа: и тот и другой демонстрируют действие, события, непосредственно происходящие перед зрителем. Но сценарий значительно отличается от пьесы, поскольку кино и театр обладают также и разными свойствами.

В начальный период существования кинематографа, когда он еще не выявил собственных выразительных средств, кинокартины создавались часто простой съемкой театральных спектаклей. Но при этом получалась лишь копия, безжизненная репродукция спектакля, который лишался театрального эффекта и не приобретал кинематографической выразительности. Здесь не было широкого показа среды, не применялись монтаж, раккурс, многоплановое построение кадра, словом те выразительные средства кино, которые могут показать обширные пространства и интимные подробности, что и делает кино сходным с литературой. Такой фильм, использовавший только выразительные средства театра, не являлся произведением киноискусства, так как был лишен живописно повествовательного выражения, свойственного кино.

В истории театра известен случай, когда произошло обратное: при постановке пьесы режиссер вторгся в изобразительную сферу кино, безуспешно пытаясь использьсать широту показа, присущую экрану.

С. Эйзенштейн, работая над пьесой, показывающей взрыв на газовом заводе и героизм коллектива рабочих, решил осуществить постановку на реальном заводе. «И тут-то театральный факт заводского интерьера ни на какие соглашения с театральной фикцией не шел,— рассказывал потом Эйзенштейн.— Завод существовал сам по себе. Представление внутри его — само по себе. Воздействие одного с воздействием другого не смешивалось. И громадные турбогенераторы завода вчистую поглотили театральную пристроечку, убого приютившуюся рядом с блестящей чернотой их цилиндрических тел».

Следовательно, во-первых, аксессуары театра, элементы «игры» и естественность обстановки не гармонировали друг с другом, разрушали цельное впечатление о спектакле, во-вторых, монументальная масштабность окружения оставалась посторонней для спектакля, не было возможности проицировать человека на отдельные элементы окружающей среды — это легко осуществимо на экране с помощью монтажа, перемен плана, раккурса и невыполнимо на театральной сцене. О неудавшемся, но довольно поучительном опыте режиссер заметил: «Спектакль провалился, и мы очутились в кинематографе».

Этот случай, дополняя первый пример, также иллюстрирует различие художественных средств кино и театра.

Присущая кинематографу широта и подробность в изображении обстановки определяет и соответствующее свойство сценария.

Горьковская характеристика драмы, которая помогла нам уяснить сходство пьесы и сценария, содержит указание и на различие их. Единственной формой раскрытия содержания пьесы является диалог, в пьесе нельзя оттенить настроение, внутреннее переживание героя авторским изложением, описанием природы, обстановки и т. д. Сценарий содержит диалог, но ему также свойствен и описательный язык. В сценарии возможно более прямое вмешательство автора в развитие действия, в нем имеется возможность оттенить внутреннее состояние героя картинами природы, широким показом жизненных обстоятельств.

Сценарию свойственно и драматургическое и эпическое повествовательное начало. Сценарий — синтез их. Пользуясь выражением Белинского, можно сказать, что, хотя кинодраматургия и есть примирение противоположных элементов — эпичности прозы и драматургического начала драмы,— тем не менее она не есть ни эпопея, ни драма, но третье, совершенно новое и самостоятельное, хотя вышедшее из двух первых.

Ремарка в сценарии

Благодаря описательно живописному началу кинематографическое д е й с т в и е богаче, нежели сценическое, по своим возможностям раскрыть реальную обстановку, общественную среду, быт.

Сравнив, к примеру, пьесу К. Симонова «Русский вопрос» с одноименным сценарием М. Ромма, можно наглядно убедиться в том, как пользуются сценарист и режиссер возможностями более богатого кинематографического действия при экранизации театральной пьесы.

Познакомив зрителей средствами кинематографического показа с обстановкой современной Америки, М. Ромм усилил этим социальную характеристику и положительного и отрицательного персонажей. Зрители еще не видели самого Макферсона, но на экране во всех подробностях и деталях широко показано его окружение — редакционная кухня, где подготавливается материал его тридцати восьми газет, лживой пропагандой отравляющих сознание миллионов американцев, где непрерывно шумят машины, где люди превращены в механизмы, где царит атмосфера бездушия и бесчеловечности. Так, через облик редакции дана экспозиция Макферсона.

Тема «двух Америк» в фильме усиливается смелым введением кадров кинохроники, сопоставлением небоскребов и комфортабельных вилл богачей с нищенскими лачугами простых людей, памятника свободы с картинами разгона полицией женщин и стариков. Такое публицистическое отступление органично для картины и вообще свойственно природе кино. Так, в картине «Молодая гвардия» после сцены казни молодогвардейцев режиссер показывает победоносный марш советских войск на запад, в Берлин, водружение знамени на рейхстаге, связывая подвиг своих героев с общей конечной победой, за которую они отдали свою жизнь.

М. Ромм широко использует возможности кино и для более яркой характеристики Смита. Пьеса кончается решительными словами, которыми Смит выражает свою готовность вступить в борьбу против Америки макферсонов. В фильме же непосредственно показано, что он уже в передовых рядах миллионов борцов за мир — на экране мы видим его перед многотысячной аудиторией и воочию наблюдаем, как разгорается борьба двух Америк.

Умелое описание обстановки, картин природы в сценарии не тормозит развитие действия, а обогащает его. Вспо-

[1] Т а м ж е; стр. 131—132.

мним для примера эпизод из фильма А. Довженко «Мичурин». В морозный январский день помощники Мичурина жгут в саду костры, чтобы сберечь молодые саженцы. В сад из дома выходит Мичурин. Он без шапки, подавлен горем. «Снимите шапки, умер Ленин»,— говорит он своим товарищам. И вслед за этим на экране сменяются картины природы — величественно плывущие облака, горные вершины с вечными снегами. Пейзаж подчеркивает значительность момента, состояние Мичурина и выражает его мысль о величии и бессмертии Ленина.

По самой природе киносценария ремарка в нем шире, распространенней ремарки театральной. И различие здесь не только количественное, но и качественное, ибо в сценарии ремарка не только уточняет возраст действующего лица, его костюм, основные детали обстановки, но и выполняет более важную функцию — она развивает действие. Вот почему сценарист должен не конспективно описывать пейзаж, обстановку, а создавать картину, чтобы ее можно было увидеть и снять. «Природа не *описывается*, а *живет* у нашего великого художника»,— писал Г. Плеханов о пейзаже в произведениях Л. Толстого. Ремарка в сценарии в пределах драматургического строя и должна приближаться к беллетристике.

В сценариях лучших советских фильмов ремарки не просто описывают, а рисуют пейзаж, обстановку, в которой развивается действие. Вот как начинается сценарий «Встречный»:

«Нева. Предрассветный туман над рекой. Вода будто спит, прильнув к гранитному берегу. Застыл над баркой многотонный кран.

Темнеют заводские корпуса. Большие их окна чуть поблескивают стеклами.

Туман стелется над крышами домов...

Тиха пустынная улица. Подчеркивая тишину, прозвенел где-то ранний трамвай, прогрохотал грузовик.

Окна нижнего этажа. В одном из них чья-то рука отдернула занавеску. Это Бабчиха встречает наступающий день».

Оператор получает отчетливую задачу для съемки этого утреннего городского пейзажа; и природа, и город, и человек получают в ремарке ясное пластическое выражение, в ней — колорит первых кадров будущего фильма и ритм, в котором начинается повествование.

Изобразительное решение предопределено, например, и такой ремаркой в сценарии «Чапаев»:

«В лесу темно. Цокают копытами кони... Конники едут молча. Как во сне, проплывают бородатые лица матерых казаков.

Шестерка сытых коней тянет орудие. И как бы замыкая процессию, тяжело ползет броневик.

И снова тихо.

Движется в темноте белая колонна»[2].

Указание «как во сне, проплывают бородатые лица матерых казаков» подчеркивает таинственность обстановки, подготавливает к восприятию следующего кадра, в котором мы увидим спящих чапаевцев, а б е л а я колонна и т е м н о т а, контрастируя, усиливают чувство беспокойства, тревоги.

В обоих примерах мы обнаруживаем ремарки именно кинодраматургические, которые помогают оператору дать верное изобразительное решение сцены, развивающее драматургию фильма.

Для актера ремарка, помимо отчетливого описания пейзажа, обстановки, должна прежде всего раскрыть внутренний смысл диалога, обнажить подтекст реплики.

Вот, например, как помогают актеру ремарки в сценарии М. Смирновой «Сельский врач». Молодой врач Казакова по дороге к месту своей новой работы знакомится в машине с агрономом Поспеловым. «Весь облик Поспелова отражал уверенность и спокойную силу. «Хозяин»,— подумала Казакова, ощутив удовольствие от его присутствия, но тут же, спохватившись, сделала лицо вежливым и равнодушным.

— Здравствуйте,— суховато сказала она и отвернулась... В свою очередь он отметил ее привлекательность, но не испугался, подобно ей, а обрадовался удовольствию провести с ней время в пути...

Машина тронулась»

Персонажи обменялись всего одним словом, но как определенно по смыслу, по интонации это «здравствуйте» благодаря ремарке, обнажающей внутреннее состояние героев. Нам ясны их отношения.

Еще более полно М. Смирнова использует ремарку для углубления смысла диалога в сцене знакомства Казаковой со старым врачом Арсеньевым. Оба встречают друг друга настороженно: Казакова напугана услышанными еще в пути легендами о суровости Арсеньева, он же относится к ней холодно, вспоминая неудачную работу ее предшественника, тоже молодого врача Темкина.

«— Здравствуйте, товарищ Арсеньев! Я к вам! — говорит она, запыхавшись, поднимаясь по ступенькам...—Разрешите представиться: врач Казакова, направлена к вам райздравотделом. Прошу любить и жаловать.— Последнюю фразу она произносит, пожалуй, чересчур бойко...

Глаза Арсеньева подозрительно сощуриваются. Он с удовольствием рассматривает Казакову и холодно кланяется:

— Очень приятно. А что касается любить и жаловать, то, к сожалению, сие от меня не зависит... Простите, я не расслышал вашего имени, отчества?

— Ой, я же не успела вам еще сказать. Моя фамилия Казакова, а звать меня Татьяна Николаевна,— неестественным голосом щебечет Казакова, с ужасом чувствуя, что говорит не то и не так...

— Благодарю,— продолжает воздвигать ледяные торосы Арсеньев.— Софья Саввишна, извольте показать Татьяне Николаевне ее обитель. Завтра в восемь жду вас в больнице. Честь имею кланяться.— Он величественно сходит с крыльца и принимает вожжи у Софьи Саввишны».

Когда Казакова впервые обходит с Арсеньевым больничные палаты, она осваивается и переходит в контратаку:

«— Наша мужская,— говорит Арсеньев с тайной гордостью. Он смотрит на Казакову, ищет восторгов и не находит.

Казакова считает, что это нормально. Она проводит своим носовым платком по подоконнику (жест, заимствованный у одного старого профессора), рассматривает, чист ли платок...

Платок-то чист, но каково нахальство!.. Арсеньев мрачнеет».

В приведенных примерах ремарка не дублирует реплику, но дополняет ее, развивает, указывает актеру, как надо эту реплику говорить, подсказывает в соответствии со «сквозным действием» поведение перед аппаратом до и после данной реплики. Полнота драматической сцены, развития действия достигается в сценарии единством реплики и ремарки.

Итак, если содержание ремарки может сниматься оператором, играться актером, ставиться режиссером, она будет удовлетворять и читателя, она будет и читаться, то есть образ в сценарии будет создаваться не схематично, не пересказываться, а рисоваться словом и бесконечными возможностями, которые дает оно кинодраматургу.

Реплика в сценарии

Главным средством создания в сценарии образа является диалог. Реплика через уста актера доносит до миллионов зрителей мысль автора, идею сценария. Совершенствование мастерства кинодраматургии должно быть направлено на то, чтобы каждое слово персонажа было заряжено энергией, раскрывало его волю, темперамент. Без живого диалога нельзя раскрыть в сценарии деятельность современного героя, его огромную созидательную работу по построению коммунизма.

Игнорирование слова, попытка подменить его другими выразительными средствами — это отступление от принципов социалистического реализма в кинодраматургии. Указания по этому вопросу, содержащиеся в статье «Правды»

об ошибках фильма «Человек идет по следу», имеют глубоко принципиальное значение для всей кинематографии. Отсутствие в этом фильме диалога «Правда» квалифицирует как движение назад: «После того, как кинематограф обогатился могучим изобразительным средством — звуком, после того, как с экрана раздалась живая человеческая речь, странно видеть фильм, возвративший нас к временам немого кино. Создатели фильма пошли по самому легкому пути: пусть живые люди, действующие в картине, в полном безмолвии разводят руками и беззвучно шевелят губами, за них все скажет невидимый диктор». Вне слова нет человека, его деятельности, общения его в коллективе с другими людьми.

Высказывания представителей революционно-демократической литературы о языке заключают в себе глубокий смысл, проникновение в который имеет большое значение для работы сценариста над словом. Вспомним замечательную мысль В. Белинского о художественных возможностях слова, о его неисчерпаемых средствах раскрыть замысел автора. «Поэзия,— писал он,— выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств» [1].

Классики русской драматургии показали пример того, какие глубокие мысли можно передать через слово в диалоге. Богатство идейного содержания их произведений раскрывалось через самобытную форму, совершенную по умелому использованию сокровищ общенародного языка и по своей сценичности.

Непревзойденным мастером слова, образцом для наших драматургов остается Горький. Содержание горьковских пьес огромно, в них раскрыта целая галерея человеческих характеров, в них герои утверждали новые идеалы жизни, выходя на сцену со страстными горьковскими призывами: «Человек — это звучит гордо!», «Хозяин тот, кто трудится». Нет предела в познании глубины содержания произведений Горького. Каждое новое прочтение их заставляет снова волноваться, находить все новые оттенки, интонации, углубляться в смысл сказанного слова.

Советские кинодраматурги учатся у великого мастера драматургии через слово персонажа передавать его мысль, раскрывать устремление, обнажать внутреннее состояние, делать слово подлинным носителем действия, борьбы. Замечательным примером в этом отношении является сценарий фильма «Великий гражданин». В каждом слове большевика Шахова — действие, страстная борьба за торжество идей нашей партии. В словесных поединках Шахова с врагами народа нет ни одного нейтрального выражения — каждое слово сближает зрителя с положительными героями, вызывает чувство ненависти к врагам партии. Идейное содержание сценария определило характер диалога в нем.

Глубокому реализму, жизненности образов этого и других лучших советских фильмов способствовало то, что в них слово выражает характер героя. Если сценаристу ясен герой, то и слово, которое он вкладывает в его уста, никогда не будет приблизительным, но всегда точным, персонаж заговорит от себя и предстанет перед зрителем именно таким, каким задумал его автор. А. Н. Толстой писал о том, что он может заставить своего героя свободно говорить, действовать лишь после того, как уловит его жест, постигнет его внутреннее содержание.

Вот этот сплав реплики, выражающей внутреннее состояние героя, и внешнего жеста, движения особенно важен для кинематографа. В повести Д. Фурманова фраза «Чапаев никогда не отступал» говорилась где-то вскользь и от автора. В фильме же ее произносит сам Чапаев, отражая пулеметным огнем наседавшего на него врага. Сцена имела огромную силу воздействия, реплика входила в сознание неотрывно от ее пластического выражения. Не случайно она стала крылатой — не один солдат Советской Армии мысленно повторял ее в дни тяжелых боев. Так заряженное огромной энергией слово, слившееся с любимым образом, становится «полководцем человечьей силы».

Зрители надолго запомнили и другую реплику Чапаева: «На то, что вы тут говорили, — наплевать и забыть!.. теперь слушай, как я буду командовать». Скажи ее другой персонаж, и она бы не запомнилась. Но фраза эта, брошенная «военспецам» самородком, талантливым полководцем, вышедшим из народа, вызывает радостную улыбку и горячее одобрение зрителей. Так мог сказать только Чапай. Реплика выразила характер, слилась с ним, она развивает «сквозное действие» этого образа.

Идейный рост советской кинодраматургии неразрывно связан с ростом мастерства, с совершенствованием языка сценария.

Работая над вторым вариантом сценария и фильма «Молодая гвардия», Сергей Герасимов в соответствии с указаниями партийной критики особое внимание уделил образу большевика Проценко и его роли в руководстве подпольной борьбой молодогвардейцев. Рождались новые эпизоды. Новая сцена встречи Проценко с Любой Шевцовой была сначала безжизненной, серой, не могущей взволновать зрителя. Она была изолирована от окружающей обстановки, словно бы вокруг ничего не происходило; в сцене не было достаточного общения между персонажами — Люба почти молча выслушивала наставления Проценко и уходила; и наконец, язык Проценко, сухой, риторичный, не раскрывал его характера, атмосферы, в которой происходило действие. С. Герасимова не удовлетворила эта сцена, и он продолжал над ней работать. В новом варианте почти наново тщательно переписанный диалог стал подлинным средством общения, развития отношений персонажей, их углубленной характеристики. Сцена оживилась тем, что беседа прерывается телефонным звонком. И сам телефонный разговор, и тон, с которым Проценко отвечает кому-то, кто впал в панику в связи с эвакуацией города, рисуют реальную обстановку, характеризуют выдержку Проценко и хорошо дополняют его советы Любе, как надо себя вести в сложившейся обстановке. Разговор Проценко и Любы наполняется живыми интонациями. Люба больше не остается пассивной, диалог стал более жизненным, активным, язык Проценко — более образным. Теперь в словах Проценко об условиях, в каких Любе придется жить, вырисовывается яркая картина обстановки. «Эта работа будет сопряжена с постоянным риском, — говорит он Любе, — она требует не только смелости, а хитрости, находчивости. Вот тебе захочется плакать, а нужно смеяться. А будешь работать среди немцев, наши люди будут тебя презирать. Это тяжело, очень тяжело. А вот не выдержишь, одним словом проговоришься...» В первом варианте сцены Проценко рисовал трудности в самых общих словах; теперь они конкретны, ощутимы, в каждом его слове действие, поступок, состояние.

В результате такого совершенствования диалога сцена стала значительнее, правдивее и ставила точные задачи актерам.

Работа над языком сценария — первостепенная задача в деле дальнейшего роста кинодраматургии и всего киноискусства. Советские кинодраматурги решают эту задачу, вооруженные гениальными высказываниями товарища Сталина о языке, о его функциях в развитии человеческого общества. Огромную роль для развития литературы играет указание товарища Сталина о том, что «язык, будучи орудием общения, является вместе с тем орудием борьбы и развития общества». Эти слова приобретают особое значение для драматурга и сценариста, создающих в своих произведениях образ на основе драматического конфликта через общение, борьбу и развитие отношений персонажей и использующих для этой цели в качестве основного материала язык действующих лиц. Положения товарища Сталина о языке дают правильную перспективу для изучения и своеобразия языка киносценария, его специфики, способствуют дальнейшему росту кинодраматургии по пути социалистического реализма.

[1] В. Белинский, Избр. соч., ГИХЛ, 1947, стр. 162.

Р. Григорьев

О СЦЕНАРИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

1

„Почему нельзя выдержать час хроники?» — спрашивал В. Маяковский в 1927 году и отвечал:

«Потому что наша хроника случайный набор кадров и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. Такую хронику выдержат... Без такой хроники нельзя жить».

«Факт — еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства,—писал А. М. Горький.— Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас свешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл».

Слова Маяковского относились к периоду, когда еще не были изжиты ошибки «киноков» с их приматом формы, с их преклонением перед фактом, которое вело к тому, что они смешивали «случайное и несущественное с коренным и типическим».

Но давно минуло то время, когда в нашей кинохронике преобладал «случайный набор кадров и событий». В процессе роста советского документального кино были полностью разоблачены и отвергнуты формалистические теории «чистого факта».

Осуществляя исторические постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, мастера документального кино создали значительные фильмы, ярко и правдиво показывающие нашу действительность. Миллионы зрителей у нас и за рубежом с увлечением смотрят советские полнометражные документальные фильмы и маленькие киноочерки.

В успешной борьбе за хронику, которая «должна быть организована и организовывать сама», без которой «нельзя жить», огромную роль сыграл сценарий. Именно сценарий, сценарный план фильма помогает осмысливать действительность, начинать съемку фильма во всеоружии идейных и художественных задач, помогает «выплавить, извлечь настоящую правду искусства», «выщипывать несущественное оперение факта», «извлекать из факта смысл».

За прошедшие годы сценарий в документальном кино все более совершенствовался. В творчестве целой группы писателей — Б. Агапова, Е. Кригера, И. Бачелиса, И. Осипова, Л. Кудреватых, С. Нагорного — значительное место занимает работа в области документального киносценария. Успешно работают над сценариями режиссеры И. Копалин, В. Беляев, Р. Кармен, А. Ованесова, Л. Варламов, Ф. Кисилев, Н. Садкович, Н. Шпиковский. При создании серии цветных фильмов о республиках к написанию сценариев были привлечены видные советские писатели Берды Кербабаев, Дабе Мамсуров, Расул Гамзатов, Сыдыбеков. Многие писатели сотрудничают в местных киностудиях, выпускающих короткометражные киноочерки.

Но странное дело, ни разу еще ни один сценарий документального фильма не был подвергнут разбору в нашей специальной печати, не было опубликовано ни одной статьи, посвященной сценарной практике в кинохронике, и показавшей, как активно влияет сценарий на идейно-художественное качество документальных фильмов.

Недавно на конференции кинозрителей московского кинотеатра «Новости дня» одна из выступавших, дав положительную оценку фильмам о республиках, в то же время заметила: «но иногда в фильмах встречается стандарт. Надо делать по-разному. Надо варьировать...»

Удачные слова. Да, мы мало «варьируем». В построении наших фильмов и не только о республиках, в подаче материала иногда встречается стандарт, однообразие. Не всегда есть выдумка, свежее оригинальное решение, не всегда раскрывается творческая индивидуальность авторов.

В борьбе за преодоление этих недостатков важную роль может играть сценарий. Вспомним, как публицистически остро и свежо решались многие моменты в фильме Л. Варламова «Сталинград». Это же можно сказать о фильме Ю. Райзмана «К вопросу о перемирии в Финляндии», о ряде послевоенных фильмов, таких, как, например, «Возрождение Сталинграда» (И. Посельского и Б. Агапова). Конечно, основное содержание и построение фильма «Сталинград», например, решались в процессе съемок, когда операторы запечатлевали героическую оборону Сталинграда, наше наступление и разгром гитлеровских войск. Но основа свежей подлинно авторской трактовки материала была заложена в сценарии при продумывании плана.

План, сценарий должен быть шире, активней использован для творческого обогащения наших фильмов, для того чтобы добиться новых успехов. С этих позиций и будет полезно проанализировать основные черты сценария документального фильма, разобрать для этого конкретные сценарии, ибо обмен опытом, анализ удач и ошибок особенно важны в этой области, являющейся «белым пятном» в кинокритике и киноведении.

2

Первейшая задача сценария — точно определить тему будущего фильма, его политическую, идейно-художественную направленность. Ясно сформулированные идейные установки автора, изложенные по ходу сценария и выражающие отношение автора к фактам, из которых складывается план, должны служить основным критерием отбора материала.

Противники сценария в свое время утверждали: «Жизнь наша прекрасна, иди с киноаппаратом в эту жизнь и снимай ее». Это неверная точка зрения. Наша жизнь действительно прекрасна, но она многообразна, в ней ежедневно свершаются тысячи изумительных фактов и чудесных человеческих поступков. К примеру, строительство Волго-Донского канала продолжится несколько лет. Но об этих годах стройки фильм должен будет рассказать за полтора часа. Сценаристу придется отобрать из гигантской хроники стройки самое выразительное, значительное. Он должен уметь видеть вперед, подсказывать это видение режиссеру и операторам. Это требует тщательного изучения жизненного и литературного материала будущего фильма.

Высокое мастерство сценарного творчества Б. Агапова, глубокая реальность его сценариев зиждется на добросовестном, скрупулезном изучении избранного для фильма участка жизни. Так родились его сценарии «Возрождение Сталинграда» и «Советская Латвия».

Большую работу по изучению материала видели мы в сценариях Е. Кригера, В. Беляева и М. Ромма «Владимир Ильич Ленин», И. Копалина «Новая Албания», И. Вечелиса «Советская Эстония», Е. Рябчикова и Ф. Киселева «Волго-Дон», Н. Садковича «Обновление земли».

Сценарист должен узнать, прочитать, увидеть гораздо больше того, что он сможет включить в сценарий, смело идя навстречу ожидающим его поистине неимоверным мукам отбора, когда многое кажется очень интересным и важным, а отобрать надо самое типичное. Пусть заранее ясно, что не все из того, о чем узнаешь и с чем познакомишься, войдет в сценарий, зато все это поможет глубже войти в тему, лучше понять факты и события, создаст ту внутреннюю атмосферу глубокого ощущения темы, которая необходима при работе над произведением искусства. Это ощущение темы должно быть передано и режиссеру и операторам фильма.

С этой точки зрения уместно, например, упоминание в сценарии Н. Садковича «Обновление земли» о штабс-капитане Ламиковском, который в 1809 году посеял в Миргородском уезде на Полтавщине лес и написал об этом книгу «О лесоразведении в сельце Трудолюбие». Н. В. Гоголь увековечил образ этого человека под именем Костанжогло. Приведя этот и другие факты, Н. Садкович расширил представление авторов фильма о теме, а это очень полезно и важно.

Но основное, конечно, заключается в отборе эпизодов, фактов, людей из самой жизни, наиболее ярко выражающих основную тему будущего фильма.

В сценарии Е. Рябчикова и Ф. Киселева «Волго-Дон» имеется такой эпизод.

«Шлюз № 9. Начальник строительства этого шлюза старый инженер-гидротехник Иван Викторович Скачков встречает на стройтельстве своего друга профессора, работника Гидропроекта в Москве Михаила Михайловича Гришина.

Для Скачкова и Гришина эта встреча знаменательна. Молодыми людьми в 1918 году ходили они по этим местам с первой советской изыскательской партией. Они изучали эту степь, искали место для трассы канала. Гришин был начальником партии, а Скачков — ее комиссаром.

Памятна им встреча в Кремле с Лениным. В майские дни 1918 года они услышали от Ильича слова, воодушевившие их на всю жизнь, слова о том, что канал Волго-Дон должен стать могучим рычагом в руках партии, которым она перевернет всю экономику областей юго-востока России.

Вся жизнь Скачкова и Гришина связана со строительством этого канала. И вот — осуществились давние мечты.

Скачков ведет Гришина по шлюзу № 9, показывает ему камеры, ворота шлюза, пульт управления, насосную станцию.

На груди Скачкова виден орден Ленина — награда за долгий труд на многих стройках.

Вместе с Гришиным и Скачковым аппарат как бы «идет» по дну готового канала, запорошенного снегом. С их точки зрения видны шлюз, камера, ворота».

Как много сказано, по существу, всего лишь портретами двух людей. Сценаристами протянута прямая нить от мечты 1918 года, от встречи с Лениным к осуществлению великого замысла, к одной из величественных строек коммунизма.

Мастерство сценариста должно быть направлено на то, чтобы суметь отобрать такие факты, объекты, таких людей, которые помогли бы режиссеру в одном кадре, в одном эпизоде выразить большую мысль, глубокое содержание, ибо документальный фильм должен быть сжатым, лаконичным независимо от того, большое это полотно или короткометражный киноочерк.

«Краткость не в том одном состоит, чтоб сочинение было недлинно, но в тесном совмещении мыслей, чтобы в немногом было сказано много и пустых слов не было», — писал еще Державин. Он же писал: «Пламенное чувство изъясняется кратко, но сильно» А Лев Толстой указывал: «Не увлекайтесь тем, чтобы сказать в одном рассказе все...»

На личном опыте я убедился, насколько правдивы эти слова. В сценарии «Советский Дагестан» в раздел, посвященный народному художественному творчеству, я включил и аул Кубачи, жители которого знамениты тончайшими граверными работами по золоту и серебру, и мастеров насечки по дереву из аула Унцукуль, и ковровщиц из аула Микрах. Правильнее было бы ограничиться одним аулом Кубачи, но творчество его художников отразить глубже, проследить за рождением орнамента, истоками его своеобразия и на этом примере раскрыть душу талантливого дагестанского народа, народа-художника.

В первом варианте сценария «Монгольская Народная Республика» М. Трояновского в соавторстве с Зандра мы читали:

«Это дом отдыха «Сангино».

Около юрт в креслах полулежат отдыхающие. Здесь проводят свой отпуск многие трудящиеся страны: рабочие, служащие, араты.

Другой дом отдыха — в Хандоне или в Гурбан-Булаке...

В Чойбалсановском аймаке также свой дом отдыха.

Кумысолечебница в Тур Хорхе.

Отдыхающие выполняют врачебный режим, пьют кумыс, лечебные свойства которого всемирно известны...

Красивая колоннада: здание Центральной поликлиники в Улан-Баторе.

Здание инфекционной больницы в Улан-Баторе...

Больница в Цеперлик-хоте...

Больница в городе Чойбалсане... или в другом месте...

С каждым годом все больше становится в стране различных детских учреждений.

Центральные ясли в Улач-Баторе.

Ясли промкомбината имени Чойбалсана.

Детский сад Кустпромсовета.

Все дети в Монголии учатся. С 1947 года в республике введено всеобщее обучение.

Одна из школ столицы... Занятия в просторном светлом классе...

И другая школа, школа в аймачном или сомонном центре».

Такое обилие эпизодов, перечисление без отбора главного, лучшего, только засоряет сценарий, делает его неосуществимым. Метраж — это не только производственный, но и идейно-творческий вопрос. Сценарист должен учитывать метраж будущей картины, прикидывать длительность отдельных эпизодов. Пусть некоторые эпизоды не войдут в картину, но те, которые их заменят, надо будет укладывать в предполагаемый метраж. Ощущения метража нет в большинстве сценариев, и в этом их крупнейший порок.

3

Отбор материала — это творческий процесс. Уже в выборе фактов для сценария определяются идейно-художественные позиции автора, правильное или неправильное видение им жизни и понимание тех политических идей которые должны быть в сценарии выражены. От этого зависит не только отбор фактов, но и их подбор, то есть композиционное построение сценария.

«Известно, какое огромное значение придавал Владимир Ильич агитации фактами, — говорил В. В. Куйбышев, — а ведь информационная часть нашей прессы и есть участок этой агитации фактами. В этих двух словах по существу заключено все большевистское определение задач информации. Прежде всего это есть агитация, т.-е. не беззубое, беспристрастное сообщение фактов, а подбор фактов в таком виде, в таком порядке, чтобы они сами кричали за нас, за наше дело».

Эти слова В. В. Куйбышева можно отнести и к работе сценариста документального фильма, после того как материал изучен и отобран. Не случайный набор фактов и событий, а такой их подбор, чтобы они эмоционально воздействовали на зрителя, чтобы фильм являлся подлинным

произведением образной публицистики, служил делу коммунистического воспитания масс. Форма фильма, или, как принято говорить, прием подачи отобранного материала,— вот в чем с особой очевидностью должно проявляться значение сценария. А как часто авторы сценариев игнорируют эту важнейшую функцию, не заботятся о форме фильма, исчерпывая свою роль лишь литературным описанием и перечислением отобранных фактов без их единой идейной подчиненности, взаимосвязи, нарастания и развития действия.

Говоря о приеме, который помогает разговаривать со зрителем языком искусства образной публицистики, мы в то же время решительно выступаем против высасывания из пальца искусственных положений и приемов.

В сценарии киноочерка о Дальнем Востоке (автор Б. Ямпольский, режиссер Д. Дальский) был эпизод съема рыбаков. Для того чтобы реализовать этот эпизод как он намечался автором, нужно было собрать в море десятки кораблей, оторвав их от производственной работы, и заставить пройти для этого много километров. Такой надуманный эпизод недопустим в сценарии документального фильма, все коллизии которого должны базироваться на жизненной правдивости и фактической достоверности.

В сценарии фильма «На страже мира» (Р. Григорьева и Е. Габриловича) нами было задумано начать фильм приветственным словом матери-героини, обращенным к Советской Армии. Но это значило привести женщину в павильон студии и просить ее сказать свое слово перед кинокамерой. В такой обстановке это слово едва ли могло быть произнесено взволнованно, выразить всю глубину чувств. Так оно и получилось, и от этого надуманного эпизода пришлось отказаться.

Прием организации материала, намечаемый в сценарии, должен вытекать из самой действительности, а не привноситься в фильм вымыслом автора, каким бы внешне изобретательным и оригинальным этот вымысел ни казался.

Вот как завершается сценарий «Волго-Дон»:

«Судоходный канал Волго-Дон и Цимлянский гидроузел построены. Вода пришла на сто тысяч гектаров засушливых земель, но впереди еще много дел.

В Калачевском порту играет духовой оркестр. На причалах — руководители канала, строители, девушки с цветами, пионеры в красных галстуках, старики донцы в казачьей форме.

На верхней палубе красавца пассажирского теплохода стоят строители. Они прощаются с друзьями.

— Строительство канала Волго-Дон было для них большой школой. Здесь они стали мастерами новой техники, дерзновенными новаторами. Обогащенные опытом, технически образованные, едут посланцы Волго-Дона на новые стройки претворять в жизнь планы великого зодчего коммунизма.

Играет оркестр. На палубы летят букеты цветов. Девушки машут платками.

Теплоход идет по каналу. Перед ним распахиваются ворота шлюзов».

Уже сейчас, в чтении, эпизод этот волнует. Он вытекает из возможной ситуации, которую видят сценаристы. Это будет куском подлинной жизни. Такой сценарный прием помогает перебросить мысли зрителя от первой, завершенной стройки к продолжающимся великим стройкам коммунизма.

4

Сценарист обязан, основываясь на подлинных фактах, найти композиционное решение не только для отдельного эпизода, а для всего фильма в целом. В сценарии «Слава труду», например, Е. Кригер и автор этих строк так объединили композицию фильма:

«На экране простая и великая книга — «Закон о пятилетнем плане»... В этой книге воплощены мудрые предначертания Сталина. В ней строгие колонки цифр, но сколько в каждой цифре поэзии, силы предвидения, вдохновенного порыва в будущее! Гигантская работа скрыта за каждой строкой». И мы, перелистывая страницы книги, останавливались на строке «уголь», затем на строках «машиностроение», «транспорт», «сельское хозяйство», изобразительно раскрывая содержание, которое скрывается за одной, только за одной строкой пятилетнего плана. Избранный прием помог организовать чрезвычайно обильный материал в стройный, логически развивающийся рассказ.

Этот прием был правомерен еще и потому, что он популяризовал сам план, знакомил зрителей с его основными предпосылками, а это было одной из задач картины. Мы хотели, чтобы в фильме, как и в жизни, труд, культура, быт, отдых советских шахтеров, металлургов, станкостроителей были как бы озарены силой предначертаний вождя, пронизаны общим замыслом пятилетнего плана, чтобы труд сталевара Бушуева или токаря-новатора Борткевича воспринимался в свете этого общего замысла, над реализацией которого трудится весь советский народ.

Как мы видим, драматургия документального фильма намечается в сценарии уже при подборе, расположении отобранного материала, в столкновении, в сопоставлении фактов, их развитии, нарастании. Примером такого удачного драматургического решения можно считать эпизод из польского фильма «Мир победит во всем мире», рассказывающий о подготовке помещения для Варшавского Конгресса сторонников мира. Драматургия эта вытекала из самой действительности: времени до Конгресса мало, а помещение не готово — в этом заключался конфликт эпизода.

Можно говорить и о сюжете документального фильма. Основная тема, главная мысль, объединяющая развитие действия, служит сюжетной основой будущей картины. Сценаристом должно быть найдено изобразительное выражение этой сюжетной основы. В сценарии фильма «Советская Латвия» Б. Агапова такой основой была борьба советских патриотов Латвии за строительство новой жизни, восстановление разрушений, причиненных гитлеровскими захватчиками. Это внутренний сюжет фильма. Изобразительным выражением этого сюжета, стрежнем, на который нанизывался материал, автор избрал судьбы отдельных людей, показанных на фоне жизни и борьбы народа. Марта Зиминьш и другие люди новой, Советской Латвии, появляясь в разных эпизодах фильма, являлись его сквозными героями, связывали воедино материал, способствовали его концентрации вокруг ведущей темы фильма.

Введение сквозных героев—не выдуманных, не инсценированных, а увиденных в самой современности и наиболее типичных для этой современности — может быть одним из приемов организации документального материала, заставляющим зрителя быть более заинтересованным и увлеченным всем происходящим на экране.

Было бы неправильно предлагать какие-то догматические, единственные пути построения сюжета. Иногда сценарий, лишенный внешне ярко выраженного приема, не менее удачно может определять построение будущего фильма, намечая, какие отбираются для него факты, эпизоды, люди, в каком ритме развертывается действие, и т. д. То ли фильм задумывается сценаристом как динамичный публицистический рассказ («Советский Туркменистан» Р. Кармена и Б. Кербабаева), то ли как спокойный очерковый обзор («Советская Осетия» И. Копалина и Д. Мамсурова), то ли как лирическое повествование («Советская Армения» А. Ованесовой и И. Бачелиса). В различных формах подачи материала тоже есть своя драматургия — драматургия самой жизни, полной героических подвигов, романтики открытий, пафоса трудовых будней нашей страны.

Чем полнее автор овладел материалом темы, глубже проник в него, лучше узнал людей, подметил типичное в их облике, работе, быте и чем продуманнее он выбрал форму организации материала, тем явственней будет ощущаться направляющая роль сценария, его реальная польза для режиссера и операторов.

Известны примеры, когда законченный документальчый фильм почти ничем не отличается от своего сценария. Это прежде всего относится к историческим, историко-биографическим документальным фильмам. Таковы сценарии «Пушкин», «Белинский», «Маяковский».

Если проанализировать фильмы о республиках, то окажется, что уже в сценариях намечались и глубина содержания и своеобразие, отличающее друг от друга эти картины.

Но значит ли это, что режиссеры слепо придерживались каждой буквы? Отнюдь нет. В отличие от сценария художественного фильма, где предрешаются все ситуации, все поступки и диалоги героев, сценарий документального фильма не только допускает, но и предполагает отклонения, новые решения отдельных эпизодов, замену эпизодов и объектов. Искусство документального кино остро публицистично, оно неразрывно связано с текущими событиями общественно-политической жизни, и ход этих событий определяет окончательное построение фильма. Основная тема документального фильма с наибольшей полнотой раскрывается в живом столкновении с действительностью при съемке на месте. Перед объективом киносъемочного аппарата развертывается жизнь в движении, которая все время обогащается новыми фактами и явлениями, новыми яркими поступками советских людей и которая, конечно, может перегнать сценариста, каким бы «провидцем» он ни был. И если правильно решены идейно-художественное направление фильма и его общая композиция, то на этой основе сценарий должен уточняться жизнью, ибо все, во всех деталях, решить заранее невозможно, да и попросту не нужно.

Сравним, например, сценарий Берды Кербабаева и Р. Кармена «Советский Туркменистан» и сделанный по этому сценарию фильм — один из лучших в серии фильмов о союзных и автономных республиках.

Почти в самом начале фильма появляются кадры приезда в Ашхабад делегатов X съезда большевиков Туркмении, а затем и самого съезда. В сценарии же съезд фигурировал в середине картины. И это было хуже, потому что превращало эпизод съезда в один из эпизодов картины, а в фильме он стал ведущим эпизодом, который по-особому осветил весь материал, сильнее подчеркнул мысль о том, что великая партия большевиков указала трудящимся Туркменистана пути преобразования отсталой страны в передовое социалистическое государство.

Тема братской дружбы народов первоначально решалась в сценарии эпизодом заседания сессии Верховного Совета СССР, где участвуют представители всех советских республик, в том числе и Туркмении. Но подобный эпизод встречался и в сценариях о других республиках. Б. Кербабаев и Р. Кармен были предупреждены против повторений. И вот в фильме эта тема освещена по-другому.

«Вся страна восстанавливает Ашхабад»,— говорит диктор, и мы видим на строительных лесах киргиза из Фрунзе, казаха из Алма-Аты, саратовского плотника, таджика с Памира, бетонщицу с Украины, прораба из Армении. Так, при живом общении с действительностью, было найдено яркое, конкретное и своеобразное выражение общей темы дружбы советских народов.

Таким образом, изменение последовательности эпизодов или замена их другими часто ведет только к улучшению. Такая возможность заложена в самой природе сценария документального фильма.

Произведение Кербабаева и Кармена претерпело изменения и другого характера. Через весь сценарий проходила тема покорения пустыни, борьбы за воду. Авторы развернули широкую, красочную панораму созидательной жизни в пустыне, побеждаемой большевиками Туркмении. «Но еще много и много усилий требуется от людей, чтобы окончательно покорить пустыню»,— писали авторы, переходя к мечте о полном покорении пустыни, об обводнении Кара-Кумов. Этим и заканчивается сценарий:

«Несется катер по Аму-Дарье. В нем юноши и девушки.

Тема диктора:— Пожелаем тебе счастья в жизни и труде, сталинской любовью взращенное молодое племя туркменского народа...

Искрится бегущая навстречу вода.

Тема диктора:— Много воды твоим полям!..»

В ходе съемок действительность властно ворвалась в творческий процесс создания фильма. Совет Министров СССР и ЦК ВКП(б) приняли решение о строительстве Большого Туркменского канала. Отвечая на требование действительности, авторы переделали сценарий. Его драматургия достигла теперь кульминации в эпизоде, показывающем начало сооружения одной из великих строек коммунизма — канала, который повернет воды Аму-Дарьи в Каспийское море. Свойственное всему сценарию романтическое звучание получило еще более активную окраску в фильме. А. А. Жданов говорил, и это относится ко всему нашему искусству: «Советская литература должна уметь показать наших героев, должна уметь заглянуть в наше завтра. Это не будет утопией, ибо наше завтра подготовляется планомерной сознательной работой уже сегодня». И вот фильм «Советский Туркменистан» как бы приоткрыл завесу в «наше завтра», в недалекое будущее, ощущаемое сегодня. Но это ощущение будущего пронизывало и сценарий. Правильное идейное понимание темы, правильный отбор и подбор фактов привели к тому, что сценарий не пришлось делать заново, когда действительность внесла существенные поправки, надо было только развить, углубить тему. Этот сценарий и помог сделать боевую, остро актуальную картину.

5

Хорошему сценарию документального фильма чужда внешняя литературная красивость, он должен быть написан ясным, выразительным и скупым языком. Описания, которые может быть и хороши по своим литературным достоинствам, но не способствуют кинематографическому раскрытию темы, в сценарии бесцельны. Сочинять диалог героев, который не войдет в эпизод, намеченный для синхронной съемки, или в дикторский текст, также не следует.

Некоторые примеры чисто литературного решения эпизодов мы встречаем в сценарии Н. Садковича «Обновление земли».

Вот выступает с докладом академик Лысенко. Садкович пишет: «Когда Трофим Денисович сказал: «всей своей коллективной мыслью, на основе мичуринской биологии, мы должны в ближайшие годы показать наиболее верные пути широкого разведения леса и степи», председатель колхоза облегченно вздохнул, словно до этих слов он боялся, как бы не забыл академик сказать о лесных посадках в степи...»

В другом эпизоде так рассказывается о соревновании трактористов: «Победа Петра облетела все станы и лагери, залетела и в родной колхоз... Мать Петра, принимая поздравления от своих подруг, собравшихся у репродуктора, сказала, гордо улыбнувшись: «Иначе и быть не могло, чай, не безродный какой, голоштанник... От хорошей колхозной семьи». И уже, обращаясь к сыну, добавила: «Старайся, сынок, старайся. Помни, твой урожай будет шуметь сотни лет. Не каждому сеятелю такое счастье дано...»

Ни вздохи или мысли про себя председателя колхоза, ни обращение матери к репродуктору ничем реально не содействуют режиссеру и оператору, так же как и пространное описание сюжета «цитируемых» в сценарии картин Репина «Крестный ход в Курской губернии», Коровина «Мироеды», Иванова «Переселенцы». Вместо этого режиссеру и оператору намного полезнее было бы прочесть описание самого соревнования трактористов, как его видит сценарист и как, он полагает, оно должно быть показано, чтобы преодолеть обычный штамп в съемке, и т. д.

Я вспоминаю целиком написанный Е. Кригером в сценарии «Слава труду» эпизод о лучшей бригаде доменного цеха.

Представляя самостоятельную литературную ценность, этот эпизод в то же время не абстрактно, а по-деловому намечал объекты съемок (работа приборов, технология операции, труд горновых, стиль мастера, синхронные кадры), подсказывал характер творческой задачи всей съемки — передать героику соревнования. Кригер смело диктует образное видение операторам: горновые должны быть

показаны «как артиллеристы в трудном бою», мастер Василий Бушуев «в непрерывном движении, в поисках лучшей тактики в бою за металл». Намечается и изобразительная трактовка: «Неистовым жаром обдает всех... для стороннего наблюдения (то есть для кинозрителя. — Р. Г.) — это и грозная и волшебно-прекрасная картина...»

Вдумчиво прочитав сценарий, органически восприняв позиции автора, операторы О. Рейзман и Е. Мухин на съемках в Магнитогорске «увидели» объективом своего аппарата труд доменщиков именно так, как видел его автор эпизода. Следуя сценарному заданию, они удачно сняли работу бригады доменного мастера Буданова.

Деловое, производственное значение может иметь и описание пейзажа. В том же сценарии «Обновление земли», в разделе, где должно быть пейзажно представлено великое лесное богатство нашей Родины, Н. Садкович рисует лес так, что оператор и режиссер смогут ясно представить себе, какие именно картины леса надо найти и запечатлеть:

«Просеки устланы влажным и упругим ковром из желтой хвои. Как большие цветы, мелькают среди деревьев пестрые платки колхозниц, собирающих грибы или ягоды. Просвечивающая далекая глубина уносит красивую песню. Величавый бор сменяется юной сосновой порослью прелестно бледного тона нежной зелени. Недавно прошел дождь, и теперь юные сосны, еще не сбросив его брызги, стоят убранные в серебристую кисею с блестками...»

Здесь намечается не только изобразительно-цветовое построение кадров, но и звуковое решение эпизода, ритм монтажа, язык дикторского рассказа о красоте и величии наших лесов.

6

Не все эпизоды будущего фильма могут и должны быть подробно описаны в сценарии. В одном случае автор может предложить несколько решений эпизода, и тогда режиссер в процессе работы останавливается на одном из них в зависимости от реальной обстановки, сложившейся на месте к моменту съемок фильма. В другом случае автор лишь направляет внимание режиссеров и операторов на поиски того или иного наиболее важного материала с тем, чтобы фактическое построение эпизода определилось в самом процессе съемки.

В работе над «событийным» фильмом этот второй случай является преобладающим. Следует подчеркнуть, что и для такого рода фильмов желателен сценарный план, который сосредоточивает внимание творческого коллектива вокруг главных тем, намечает пути наиболее красочного и многообразного репортажного отображения событий, предупреждает появление случайных второстепенных кадров.

Живой пример роли сценария при съемке событий — создание фильма «Юность мира». Режиссер А. Ованесова в своем сценарном плане, основанном на плане фестиваля, наметила основные черты фильма, характер репортажа об этом событии. Ованесова писала: «Фестиваль будет проходить под лозунгом «Молодежь, объединяйся! Вперед, за прочный мир, демократию, национальную независимость народов и лучшее будущее». И эта точно сформулированная идея фестиваля вела операторов, объединяла их репортаж, пронизала весь фильм.

Помочь запечатлеть правдивые кадры репортажа — это задача сценария не только событийного фильма, но и любого документального фильма вообще. Нельзя думать, что автор все «разжует» и «вложит» в рот, а оператору останется только вертеть ручку аппарата. Как бы ни были продуманы, тщательно описаны, а может быть, и разработаны автором отдельные эпизоды, в сценарии могут быть и просто скупые советы и пожелания, осуществление которых основывается на репортаже и только на репортаже.

Сценарий фильма «Болгария» заканчивался провозглашением Болгарской Народной Республики: «Демонстрация у здания Великого Народного собрания. И может быть другие кадры, более интимные, менее официальные. Они сольются с кадрами демонстрации. Народ приветствует депутатов. Депутаты среди народа. Ликует народ».

Когда мы с группой операторов снимали в Софии эту демонстрацию, перед нами все время стояли слова: «И может быть другие кадры, более интимные, менее официальные...» Мы искали такие кадры в общей картине демонстрации. И вдруг мы увидели старую женщину в черном платке, с букетом цветов в руках, отделившуюся от своей колонны и направившуюся к трибуне. С этого момента внимание двух операторов и мое было сосредоточено на этой женщине. Женщину заметил Георгий Димитров. Она передала ему цветы, а потом, прижимая свои руки к сердцу, горячо и взволнованно говорила Димитрову о счастье этого дня, о тяжелом пути, который прошла она к этому дню вместе со своим народом. Мы снимали этот момент, и правдивые кадры эти, характер которых был лишь глухо выражен в сценарии, и в то же время безусловно навеян им, стали последними кадрами фильма. Женщина говорила как бы от всей Болгарии, удачно завершая сюжет картины.

Сценарий документального фильма — основа для съемок подлинной жизни. Он подчиняет работу единому идейно-художественному замыслу, но замысел этот беспрестанно за все время съемки фильма должен обогащаться жизнью, новыми фактами, событиями, героями. Оператор обязан проявлять максимум инициативы, уметь наблюдать жизнь, схватывать ее, что называется, «на лету», во всей ее подлинности, снимая все наиболее значительное, что возникает перед ним в ходе съемок, независимо от того, есть это в сценарии или нет. Задача сценариста и режиссера — в последующей работе найти в конструкции фильма место для этого интересного материала, который не мог быть предусмотрен заранее.

7

Режиссер, приступая к реализации сценария, должен сам хорошо вооружиться знанием материала. Ненормально, если, например, режиссер фильма о какой-либо из советских республик изучал бы эту республику по... сценарию о ней. Нет, режиссер должен и сам многое узнать и увидеть — только тогда он сумеет оценить сценарий и правильно руководствоваться им. Режиссеру надо уметь так прочитать весь сценарий, чтобы ясно представить себе будущий фильм в целом, и в ходе съемок развивать, дополнять то, что было предварительно намечено. Но при этом он не должен отклоняться от основных идейно-политических установок.

Сценарист не всегда может непосредственно участвовать в работе во время съемок. И поэтому его функции как бы продолжает режиссер. Учитывая, что сценарий документального фильма может и должен уточняться в процессе создания фильма, важно, чтобы литературные, публицистические качества были частью творческого профиля режиссера хроники. Ибо в документальном кино желательна совместная авторская работа над сценарием режиссера и сценариста. Это приносит огромную пользу и прежде всего повышает оперативность в создании документальных фильмов.

☆

В этой статье мы не могли коснуться всех проблем, связанных со сценарием документального фильма. Ждет своего освещения вопрос о том, нужен или не нужен режиссерский сценарий в хронике, о том, как должен намечать сценарий темы дикторского текста и ряд других. Призывая к обмену опытом, мы делаем лишь первые шаги, попытку некоторых обобщений. Дальнейшие глубокие теоретические выводы необходимы, как воздух, всем режиссерам, писателям, журналистам, работающим в области сценария документального фильма.

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Вс. Пудовкин

Народный артист СССР

Система Станиславского в кино

В работе с неактерами я понял, что погружение человека в мир простых, реальных задач необходимо как прием и для работы с любым актером самой высокой техники.

Я понял, что простая физическая задача порождает реальные поступки и часто позволяет актеру освободиться от связанности, появляющейся от условных требований, предъявляемых к нему.

Почему же появляется эта связанность, эта неспособность вести себя так, как обычно ведет себя в жизни человек? Почему связанность возникает тогда, когда вы предлагаете человеку совершить что-либо по условному заданию? Видимо, не только потому, что ему мешает свет или шум аппарата. Для того, чтобы совершить движение по заданию, а не по внутренней потребности, у человека непременно должно заработать воображение. Он должен вообразить потребность, которой у него на самом деле нет.

Для неактера, для человека, не обладающего врожденным актерским талантом, всегда связанным с сильным и гибким воображением. эта задача очень трудна. На многих примерах я убедился, что она непреодолима для неактера.

На практических уроках работы со случайными людьми, которые мне были необходимы по ходу съемок, я убедился в одном: чем больше я убирал задачи, требовавшие от неактера работы воображения, тем легче я мог получить простое и естественное поведение человека.

И я понял впоследствии глубокий смысл воспитательной системы Станиславского, одной из основ которой являлось развитие воображения у актера.

Многие думают, что замечательные приемы работы Станиславского с воображаемыми предметами в предлагаемых обстоятельствах, его знаменитое «если бы» и т. д., что все это может быть заменено какими-то другими приемами воспитания актера. Это глубоко неверно.

Положение Станиславского, утверждающее, что основой работы художника является его способность к воображению, может быть отнесено не только к театральному искусству, но и к работе художника в любой области искусства. Укрепление и развитие этой способности должно быть положено в основу развития и воспитания художника во всех областях искусства.

Станиславский создал целую систему работы, направленную к развитию у актера способности воображения.

Помогая актеру в его поисках правды в игре, режиссер должен делать все для того, чтобы убирать препятствия, могущие помешать свободной работе воображения, и, более того, помогать ему, создавая ряд толчков, поддерживающих и развивающих его.

Чем меньше приходится актеру затрачивать силу своего воображения на представление внешней обстановки, тем легче он сосредоточивается на своей внутренней жизни.

Окончание. См. «Искусство кино», № 4, 1951 г.

В силу чисто внешних условностей обстановки сценического действия (писаные декорации, бутафорские вещи и т. д.) воображение театрального актера требует особого воспитания и своеобразной тренировки. Для актера кино игра с воображаемыми предметами в воображаемых условиях внешней обстановки почти исключается. Это во многих случаях облегчает работу воображения актера в кино, но, конечно, ни в какой мере не устанавливает принципиальной разницы между игрой актера на сцене и перед киноаппаратом.

Сила и плодотворность воображения остается решающим условием успеха актера как в театре, так и в кинематографе.

Быть до конца увлеченным своим воображением — это и есть то великое состояние вдохновения, которое испытывают художники в лучшие моменты их творческой жизни.

Станиславский часто говорил о том, что он не может своей школой обеспечить каждому ученику будущее гениального актера. Задача заключается лишь в том, чтобы проложить верные пути, на которых каждый человек в меру своей одаренности мог бы сознательно совершенствовать свои данные. Эти пути идут прежде всего через систематическое воспитание творческого воображения.

Условно и временно я разделяю две области работы творческого воображения, которые в действительности слиты между собой: одну — связанную с внешним проявлением мыслей и чувств актера, с его поведением, и другую — связанную с его внутренним состоянием.

Говоря о поведении актера, мы должны обратиться к тому участку работы над ролью, который Станиславский и его ученики называли «физическим действием».

Стремление к цельности жизни актера в роли заставило Станиславского на последних этапах его работы обратить особое внимание на эту область.

Актер выразителен, то есть ярко и ясно впечатляет зрителей, когда он деятелен, активен, когда он разрешает не только внутренние задачи, которые встают перед его мыслью, но и внешние, физические задачи, на которые наталкиваются его желание и воля.

Разрешение физической задачи, в правильном понимании Станиславского, является как бы завершением внутреннего процесса, родившегося в человеке, и должно быть органически включено в цельность жизни актера в роли. «Физическое действие» следует определить как целеустремленный поступок человека, движимого мыслью и чувством.

В силу зрелищной природы театра и кинематографа нас особенно интересуют человеческие поступки, которые носят ярко выраженный зримый характер.

Искусство актера немого кинематографа росло прежде всего в области физического действия. Лишенный слова, он должен был вместе с режиссером направлять все свои силы на отыскание правды и выразительности поступка.

Мысли Станиславского оказались здесь исключительно плодотворными. Практика немого кинематографа в свою очередь явилась длительной по времени и очень важной по своим возможностям экспериментальной работой такого масштаба, который на театре нельзя было осуществить. Кинематограф был широким полем для бессловного, немого выражения внутренней жизни человека.

В игре актера немой картины слова надписи как бы являлись конечным результатом глубокой и тонкой игры жеста, в которой полностью раскрывалось внутреннее состояние актера.

Однако здесь важно отметить, что кинематограф не пошел по пути пантомимы, то есть такого искусства, в котором изобретались условные знаки, заменяющие слово. Благодаря приближению актера к зрителю, которое давало возможность видеть тончайшие внешние выражения человеческого чувства — игру глаз, скрытую улыбку, едва уловимое движение руки, кинематограф не испытывал нужды в изобретении искусственных условных знаков. Он воспитывал в актере естественные формы выражения внутреннего состояния, вплоть до самых тонких оттенков.

Я позволю себе придать понятию жеста значение более широкое, чем это принято обычно. Условимся называть жестом всякую (кроме звуковой, речевой) форму внешнего проявления человеком его внутреннего состояния, вольную или невольную — от тончайшего изменения выражения глаз до руки, размахнувшейся, чтобы ударить врага.

Жест ближе всего, непосредственней всего связан с эмоцией, с чувством. Именно он является первичным внешним выражением эмоционального состояния. Человеческая речь может быть лишена эмоциональной окраски. Но как только в человеке рождается чувство, связанное с мыслью, неизбежно появляется жест; именно он и придает эмоциональную окраску произнесенному слову, называемую «интонацией». Живая и правдивая интонация речи требует для своего появления правдивого, непосредственно из чувства родившегося жеста.

Первое требование, которое предъявляется к актеру (на этом всегда настаивал Станиславский), — это перевоплощение, то есть умение всего себя, свои личные свойства, данные своего характера с помощью воображения превратить в нечто другое, принадлежащее уже не самому актеру, а тому образу, который он создает.

Актер, работающий над ролью и играющий ее затем на сцене или перед объективом киноаппарата, прежде всего сталкивается с этим требованием; он должен выйти из привычной обстановки реальной действительности и перейти в мир новых условий, создаваемых его воображением.

В процессе этого перехода от себя к изображаемому человеку, от индивидуальности актера к индивидуальности изображаемого персонажа важно оставаться и в воображаемых условиях живым человеком, мыслящим и действующим с такой же цельностью, с какой мыслит и действует реальный человек в реальной жизни, не порвать и не растерять внутренних связей, обусловливающих цельность реального поведения человека.

Вот почему основой искусства актера должно быть умение отыскивать, сохранять и укреплять внутренние связи, делающие любой момент поведения актера на сцене неразрывной частью единого целого.

Умение почувствовать, когда эти связи разрываются, умение восстановить их возникает в необходимом содружестве актера и режиссера, которое ведет к главной цели — сделать играемый образ живым.

Режиссер, оставаясь объективным наблюдателем, имеет возможность непосредственно ощутить каждый разрыв этой естественной цельности в играемом куске роли. Он может остановить актера в тот момент, когда вслед за разрывом неизбежно как результат появятся фальшь и неправда.

Знаменитое «Не верю!» Станиславского, которым он так часто и внезапно останавливал актера, как будто полностью увлеченного игрой, всегда имело этот глубокий смысл и возвращало актера к тщательной, глубокой проверке реальности и верности связи между чувством и речью в момент, когда выпадал жест и слово начинало существовать отдельно от чувства, когда физическое действие отрывалось от своего источника — от задачи, созревшей во внутреннем мире актера.

Вся методика работы Станиславского воспитывает в актере острое чувство малейшего нарушения естественной цельности его поведения. Именно это и ведет актера к свободному, полноценному самочувствию на сцене, это и есть тот путь, который открывает возможность для так называемой вдохновенной игры, в процессе которой не участвует формальная память, хранящая заученную последовательность раз навсегда зафиксированных приемов актерской игры.

Разрыв связей в поведении актера при воображаемых, или, как выражается Станиславский, «предлагаемых» обстоятельствах — причина многих актерских неудач.

Поступки изображаемого героя, характер жестикуляции, манера изложения мысли, форма речи и тембр голоса — все это может отличаться от индивидуальных свойств актера. Однако связи, которые обусловливают не механическую смесь, а органическую цельность действия актера в образе, должны быть неизменными, ибо именно эти связи и обусловливают то главное, что должно быть достигнуто в реалистическом искусстве, — жизнь образа.

Перейти в образ живым, жить, действуя в образе, — это значит сохранить в игре те внутренние связи, которые обусловливают цельность поведения реального человека в реальной жизни.

Когда неопытный актер, выходя на сцену, не знает, что ему делать со своими руками и ногами, — это значит, что он потерял живую связь между внутренним состоянием играемого им образа и своим телом. Это значит, что жест оторвался от внутренней жизни образа. Тело сделалось мертвым, оно подчиняется не посылам внутренней жизни актера в образе, а чуждым этой жизни образа рефлексам, рождающимся от внешних раздражителей — увиденного зрительного зала, публики, условного света, декораций и т. п.

Обрести то, что Станиславский называет верным самочувствием актера на сцене, — это значит прочно удерживать связь жизни своего тела с внутренней жизнью играемого образа. Потерять эту связь — значит сделать играемый образ не реалистическим, фальшивым.

В открытии основных связей, обусловливающих, как законы, живое поведение человека, в разработке методов, с помощью которых можно воспитать в актере способность беречь эти связи, в умении пользоваться ими для отыскания приемов работы над ролью заключается грандиозная научная методологическая ценность работы Станиславского.

Можно сказать, что вся его работа была направлена в конечном счете на создание реалистической цельности действия актера в образе так же, как и живой реалистической цельности развития всего спектакля.

Одной из важнейших связей, обусловливающих живое реалистическое поведение актера на сцене, является связь его внутренней жизни с внешним ее выражением. Огромное количество неудач, неожиданных и не всегда понятных затруднений связано с потерей понимания того, что между чувством и речью всегда лежит жест.

Жест может быть и не совершен человеком, остаться потенциальным, существовать как внутренний жест, только как потребность совершить его — та потребность, которая придает речи живую, наиболее выразительную форму.

Интонация речи всегда возникает от жеста — внешнего или внутреннего.

Многим известно тяжкое состояние актера, который пытается найти нужную интонацию, пробуя произнести слово или фразу на разные манеры. Если какая-либо интонация при таких случайных пробах и покажется ему или режиссеру удачной, то актер совершенно неспособен ни запомнить, ни повторить ее.

Чтобы найти интонацию, не опираясь на случайность, нужно непременно искать ее в общей связи — чувство, жест, речь. Этот неразделимый в жизни комплекс должен не запоминаться актером формально, а осваиваться как полноценный реальный поступок. Только при этом условии что-то найденное актером в жизни играемого образа станет частью живого поведения, а не разложенной аналитическим путем цепью отдельных действий, механически связанных формальной памятью.

Путь, ведущий к нахождению и укреплению этих прямых связей, обусловливающих неразрывность, естественную закономерность ряда, — мысль, чувство, жест, речь, это есть путь реалистического искусства, он отводит от любых формалистических построений и измышлений.

Понимание глубокой связи жеста с речью встречается не только в практике театральной игры.

Интересно, например, вспомнить высказывание А. Н. Толстого о том, что живую речь своих персонажей он не может ощутить прежде, чем не найдет путем воображения внешний или внутренний жест своего героя.

«В человеке я стараюсь увидеть жест, — рассказывает Толстой в статье «Как мы пишем», — характеризующий его душевное состояние, и жест этот подсказывает мне **глагол**, чтобы дать движение, вскрывающее психологию».

В статье «К молодым писателям» А. Н. Толстой пишет:

«Речь человеческая есть завершение сложного духовного и физического процесса. В мозгу и в теле человека движется непрерывный поток эмоций, чувств, идей и следуемых за ними физических движений. Человек непрерывно жестикулирует. Не берите этого в грубом смысле слова. Иногда жест — это только неосуществленное или сдержанное **желание** жеста. Но жест всегда должен быть предугадан (художником) как результат душевного движения».

Если обратиться также к творчеству наших великих писателей, особенно Л. Н. Толстого, то у героев их произведений всегда можно обнаружить жест, причем жест именно характерный. Достаточно вспомнить хотя бы бесчисленное количество малых персонажей в «Войне и мире», где каждый из них обрисован гениальным автором в непременной связи с характерным, остро запоминающимся жестом.

Если режиссеру удается привести актера к нахождению правдивого чувства, отзываются верные и правдивые контуры жеста. Если актер в своих поисках сумеет найти или режиссер сумеет подсказать ему верный, соответствующий воображаемому образу жест — отзовется чувство.

Во всех своих упражнениях, во всех частях системы Станиславский стремился не отрывать друг от друга мысль, чувство, жест и речь. Когда все связано вместе, только тогда одно пробуждает другое и только тогда создание реалистического образа будет итти успешно.

То, что я определил как широкое понятие жеста, включается в то, что Станиславский подразумевал под термином «физическое действие», как его неотъемлемая часть, непосредственно и в первую очередь связанная с внутренним миром актера, с его переживанием роли.

Актер, как и всякий человек в реальной жизни, не только чувствует, мыслит, не только выражает свои мысли и чувства в жестах, не только говорит, но и действует в прямом смысле этого слова, разрешая конкретные физические задачи, встающие перед ним в живом развивающемся действии пьесы.

Органическая связь между чувством и жестом как бы продолжается дальше, захватывая не только речь, но и все движения актера.

Жест и речь, не разрывая своей связи, как бы вливаются в общий комплекс, который можно назвать поведением актера на сцене. Именно реально существующее единство этого комплекса и привело Станиславского к совершенно правильному и плодотворному утверждению огромного значения работы над физическим действием актера при создании цельного, реалистически живого образа.

Когда Станиславский, применяя особый прием воспитания актера, требовал, чтобы тот мог суметь сыграть любой кусок роли, ставя и разрешая при этом исключительно задачи на физическое действие, это казалось парадоксальным. Однако это требование основывалось на глубочайшем понимании реальной природы поведения человека в жизни.

Если распространить эти положения Станиславского на кинематограф, то окажется, что весь период немого кинематографа был по существу разработкой и развитием школы актерской игры, связанной с поисками правды физического действия. В этом смысле период немого кино дал все основное и необходимое для дальнейших этапов развития, когда в кинематограф пришел звук, а вместе с ним — живое человеческое слово.

Комплекс «чувство — физическое действие» (включающее в себя и жест), слившись в звуковом кино с речью, раскрыл новые, безграничные возможности для роста и развития реалистического искусства.

Физическое действие актера, связанное с его переживанием и порождающее точную, правдивую интонацию речи, и должно явиться основой совместной работы актера и режиссера в звуковом кинематографе.

Вся моя работа с говорящим актером, наши совместные поиски его живого поведения, то есть реалистичности его игры, подтверждали, что именно жест, то есть первичное физическое движение, рожденное непосредственно эмоцией, и есть та область, где техника актера особенно должна совершенствоваться.

Раз найденная связь между чувством и жестом сразу открывает перед актером и режиссером плодотворный путь работы. Эта связь сохраняет необходимую актеру свободу, хорошее самочувствие и в конце концов живое, реалистическое поведение во всей роли. Нужно только сохранять в своей памяти не отдельно найденное чувство, а поддерживать постоянно существование живой связи между ним, жестом и речью.

Внешний облик актера, его мимика, движения могут быть доведены до любых, самых ярких форм внешней выразительности, иногда требуемых условиями театральной сцены, но они будут правдивыми только в том случае если ни на секунду не отрываются от порождающего их чувства.

Я понял то, что меня пугало в игре театральных актеров, не принадлежавших к школе Станиславского. Театрализованный жест был у них сильнее чувства, а в самых тяжелых случаях раз найденный и превратившийся в штамп жест просто лишался какой бы то ни было связи с чувством.

Школа же Станиславского ни при каких условиях не допускает такой дурной «театрализации», не допускает перехода выразительного жеста в эффектную позу, живой речи — в декламацию с чисто формалистическими «нажимами».

Задачей Станиславского в последних стадиях работы над ролью, когда актер должен был переходить на большую сцену, предполагающую большое количество отдаленных от актера зрителей, всегда являлось сохранение реалистической связи чувства, движения и речи.

При переносе репетиции на большую сцену Станиславский обязательно находил пределы, в которых актер, оставаясь видимым и доходчивым до далекого зрителя, вместе с тем не отрывал переживаемое чувство от внешнего его выражения.

В искусстве кинематографа существует особая возможность, которая позволяет актеру довести жест до предельной сдержанности. Верно найденное чувство может выливаться в сдержанном, скупом жесте, делая его именно благодаря этой сдержанности особо выразительным.

Условия большого зрительного зала заставляют театрального актера растормаживать сдерживающую волю, для того чтобы стать достаточно выразительным. Условия же киносъемки таковы, что актер может вести себя по отношению к зрителю так же, как он вел себя, беседуя с рядом стоящим человеком. Киноактер может предоставить зрителю возможность наблюдать себя, заботясь только о

том, чтобы быть искренним, живым в своем поведении и не думая о том, что нужно что-то сделать более ярким, более сильным только для того, чтобы быть увиденным или услышанным. Но та же особенность требует от киноактера огромного внимания к полной правде самых тончайших внешних выражений его внутреннего состояния.

В основе драмы или сценария всегда лежит какое-то жизненное явление, раскрывающееся в форме борьбы. Эта борьба всегда дается в наиболее выразительных зрелищных формах.

Для того чтобы стать театральным или кинематографическим зрелищем, каждое движение мысли и чувства должно быть доведено до его возможно более полного и яркого зримого выражения вовне. Каждая мысль и чувство персонажа непременно должны привести его к физическому действию. Речь, выражающая содержание мысли, должна органически сливаться с физическим действием. Таков закон всякого зрелища сценического или кинематографического.

Таким образом, физическое действие можно и нужно считать важнейшим, а в большинстве случаев и решающим элементом, которым должны с самого начала заниматься актер и режиссер.

Физическое действие в жизни неизбежно целеустремленно. У него всегда есть конкретная задача, которая принадлежит мысли действующего лица, его желанию, воле.

Всякое физическое действие неизбежно окрашивается чувством. Жест, непосредственно и органически связанный, как я уже говорил, с эмоцией, как бы служит мостом от эмоции к речи и поступку.

Я бы сказал, что именно в поисках правды физического действия может последовательно разрешиться весь комплекс задач, стоящих перед актером и режиссером в работе над сценическим или экранным воплощением образа.

При глубоко продуманном разработанном физическом поведении актера речь, выражающая мысль, приходит уже с живой интонацией, рождаемой жестом, окончательно завершая игру актера во всей ее живой характерности.

Вот почему Станиславский сосредоточил такое пристальное внимание именно на физическом действии, как на исходном моменте в работе актера над освоением роли.

Мне в своем творческом опыте часто приходилось сталкиваться с непосредственными практическими подтверждениями этих установок. Одним из очень убедительных примеров в этом плане служит для меня вся работа над образом Суворова.

Дошедшие до нас воспоминания современников рисуют Суворова прежде всего как человека живой, непрестанной деятельности, которая оставляла ему очень мало времени для физического покоя.

Когда мне пришлось знакомиться с отрывками речей Суворова, сохраненными для нас его современниками, в моем воображении он возникал с живым, энергичным жестом и в порывистом движении, неотделимыми от своеобразной формы его речи.

Вот пример точно записанной его фразы, определяющей задачу каждого солдата в учебе и бою: «Выбери себе героя! Следуй за ним! Догони! Обгони! Слава тебе!»

Ясная образность языка доводит здесь отвлеченную мысль до конкретных зрительных представлений, а отрывистость речи органически соответствует цельности и законченности последовательных задач. Фраза как бы наполнена физическим движением.

Динамика суворовской речи настолько же принадлежит мысли, насколько и чувственному порыву человека, увлекающего других людей в прямое физическое действие. Так, командир бросается вперед, увлекая солдат одновременно и словом и делом.

Образ Суворова складывался у меня как образ человека, внешне необычайно выразительного. При этом я очень отчетливо чувствовал, что между его мыслью, чувством и поступками путь был чрезвычайно коротким.

Такое представление об образе Суворова подсказывало мне необходимость начинать работу с актером с внешней характерности.

Я помню встречу с Н. Черкасовым в то время, когда я выбирал актера для роли Суворова. В первой же встрече Черкасов поразил меня своеобразием своего поведения. Посредине довольно длинного разговора о сценарии, об образе Суворова, о тех требованиях, которые я предъявлял исполнителю его роли, Черкасов, которому что-то не понравилось в моих высказываниях, вдруг решительно встал и начал со мной прощаться, даже не объясняя причины своего внезапного ухода. Мне стоило большого труда удержать его буквально у двери и убедить продолжить наш разговор. Решительность вывода, который сделал Черкасов для себя из моих слов, немедленное превращение внутреннего решения в не менее решительный, отчетливый физический поступок сразу же помогли мне ощутить характер этого человека, как совпадающий в значительной мере с великолепным темпераментом, насыщавшим иногда мгновенные, но всегда точные действия великого полководца. Вероятно, именно этот внезапный поступок Черкасова дал силу и убедительность моей речи, потому что переговоры наши в конце концов пришли к благополучному результату. Впоследствии я убедился, что выбор мой был совершенно правильным.

Вся работа над ролью Суворова сразу встала на прочную основу, опираясь на естественные, реальные данные актера.

Живые воспоминания современников, воспроизводившие характерную, отрывистую и вместе с тем до предела точную суворовскую речь, легко воскресали в живой форме, связанные с найденной характерностью его физических движений.

Мимика Черкасова — от улыбки до гнева, его жесты — от руки, посылающей войска на неприятеля, до руки, поглаживающей собаку, в сцене, изображающей годы изгнания, свободно укладывались в рисунок, который в общих контурах органически возник в первых поисках таких, казалось бы, общих характерных особенностей физического поведения человека, как походка.

Вся первичная работа над образом Суворова, опиравшаяся на присущие актеру физические данные, в начальном периоде сводилась к работе над жестом, который должен был стать для него абсолютно органичным.

Каждый раз, начиная работу с актером над будущим образом, я всегда ясно представлял, что прежде чем не нащупаешь в этом воображаемом, пока еще строящемся образе характерных моментов поведения — таких, как походка, манера сидеть, стоять, и того, что в общежитии называется манерой «держать себя», — никогда не удастся приблизиться к живому поведению актера в образе.

В этих поисках приходится иметь дело прежде всего с умением ясно вообразить себе биографию человека, изображаемого в пьесе или картине. Его глубоко вкоренившиеся профессиональные привычки всегда играют здесь решающую роль, и если удастся их подметить, то это, как правило, всегда приводит к правильным первым эскизным наметкам характерного поведения актера.

Работу над любым куском роли легче всего начинать с определения физических действий благодаря их конкретности и доступности для понимания актера. Физическим действием актеру легко увлечься, в него легко поверить и таким образом получить первичное ощущение свободной жизни в образе.

Когда физическая задача и связанное с ней физическое действие верно найдены по тексту роли, они становятся прочной опорой для открытия и развития всех выразительных форм актерской игры.

Борьба желания совершить физическое действие с волей, удерживающей от немедленного его совершения, неизбежно рождает у актера выразительный жест, который, как уже говорилось, в свою очередь окрашивает слово выразительной интонацией.

Одна из труднейших форм актерской игры — это монолог, речь, которую он должен произносить без прямой поддержки своих партнеров, без тех толчков извне, которые могли бы давать ему непосредственное ощущение связи с окружающей действительностью. В монологе актеру лег-

ко оторваться от живого ощущения окружающей его реальности, от людей, к которым направлена его речь. Такой отрыв тянет актера к пустой декламации, к слову, которое ни к кому не обращено, не связано ни с чем, кроме его внутренних переживаний. Отрываясь от своих партнеров и окружающей его воображаемой действительности, актер может оторваться и от зрителя.

Мне часто приходилось сталкиваться с этой трудностью в работе актера, и каждый раз мне помогало упорное стремление связать речь актера с пусть нереализуемыми, но все же непременно существующими потребностью и желанием выполнить некоторую физическую задачу, связанную с живым движением, с работой тела.

Помню, мы работали над речью Суворова, обращенной к солдатам в решительный, переломный момент нечеловечески тяжелого перехода через снеговые вершины Альп. Среди предельно измученных солдат поднялся ропот и послышались уже отдельные голоса, требовавшие отказа от продолжения похода. Суворов выходит к солдатам с твердым решением изменить общее настроение. Он обращается к ним с длинной речью. Автор сценария написал текст, почти без изменений взятый из материалов воспоминаний. Произнести его, не впадая в чисто риторический пафос, было очень трудно. В первых опытах актера слова звучали то со слезливой сентиментальностью, то с награнным величием. Если и удавались отдельные фразы, то они никак не связывались в целое. Глубокого увлечения, могущего создать непрерывное наращивание эмоционального волнения актера, получить никак не удавалось.

Очевидно, одного желания убедить солдат еще раз собраться с силами и преодолеть кажущееся неодолимым препятствие было мало. Для актера, игравшего образ человека, всегда жившего прямым видением ясной физической задачи и стремлением к немедленному ее осуществлению, именно этой задачи в данном случае нехватало, не было ясного решения, полной готовности к совершению конкретного поступка.

С момента, когда это решение было найдено, работа сразу наладилась. Оно было отыскано в словах, сохраненных для нас солдатской легендой: «Ну что ж, коли так, — похороните здесь нашу славу боевую, только вместе со мной. Седины свои позору не отдам. Сдаваться не стану. Ройте мне могилу, похороните здесь!»

Мы поняли, что с этими словами можно было связать прямую физическую задачу. Актеру оставалось только поверить в то, что могила была для Суворова не пышной фразой, не риторическим оборотом, а действительной ямой, которую сейчас должны вырыть по его приказанию солдаты, ямой, в которую он действительно ляжет мертвым, прежде чем сделает хоть малейшую уступку страху. Актер должен был поверить, что могила, о которой он говорит, не условный образ, сопровождаемый жестом, брошенным в пустое пространство, а что место ее здесь, нужно лишь сделать несколько шагов и указать, где ее удобно рыть...

Мы поняли, что именно это решение Суворова совершить конкретный поступок и несло в себе основное содержание, которое можно было бы выразить словами: «Вы всегда верили мне, и вместе с вами я неизменно приходил к победам. Сейчас вы перестали верить мне. Моя жизнь стала ненужной вам, она не нужна и мне».

Когда актер поверил в возможное реальное действие, а не только в слова, сразу же появилось то, что мы называем ритмом игры, появилась стремительная походка человека, принявшего твердое решение, появился жест четкий и точный, далекий от сентиментальной взволнованности и ложной величавости.

Все, что было сказано о значении работы над физическим действием в совместной работе режиссера и актера над ролью, сводится, таким образом, к утверждению цельности и непрерывности в актерской игре, в ее постоянной связанности как с внутренним миром актера, так и с внешними обстоятельствами.

Стремление к созданию и сохранению этой цельности и есть стремление к реалистичности игры, к совпадению с непрерывностью и взаимозависимостью всех сторон поведения человека, которые реально существуют в действительности.

Цельность и непрерывность движения должны существовать не только в отдельных кусках или сценах. Действия отдельных актеров движут создаваемые ими образы через всю пьесу, приводят судьбу героев к завершению, скрывающему в себе конечную цель общего движения развития пьесы или картины и окончательную формулировку заложенных в них идей.

Добиться целеустремленности и непрерывности этого общего движения — значит сделать пьесу реалистичной, сделать ее верным отражением живых процессов действительности. В общем целеустремленном движении действия пьесы или картины для каждого актера должна существовать его личная, основная ведущая цель, к которой он приходит в момент завершения пьесы. Стремление его воли, встречающееся с обстоятельствами окружающей среды, то помогающими, то препятствующими достижению конечной цели, и обусловливает то, что Станиславский называл «сквозным» действием актера в пьесе.

Важнейшим условием реалистического осуществления этого сквозного действия является постоянная внимательная проверка его связности, непрерывности. Последовательность поступков должна быть такова, чтобы каждый отдельный момент поведения естественно возникал из предыдущего.

Для актера важно глубоко ощутить неизбежность каждого своего поступка, полностью обусловленного окружающими его обстоятельствами.

Для актера театра осуществить сквозное действие легче, органичнее, чем для актера кино. Театральный спектакль, как правило, проигрывается в порядке репетиции целиком. Кроме того, играя в уже готовом спектакле, актер может совершенствовать, то есть продолжать поиски сквозной непрерывности своей жизни в образе, проходящей через все целое пьесы.

В кинематографе чисто технические условия съемки делают эту возможность почти неосуществимой. Репетирование сценария в целом, подобно театральной пьесе, в подавляющем большинстве случаев невозможно. Почти всегда репетируются лишь отдельные сцены. Во время съемки актер действует в коротких кусках, которые должны будут превратиться в целое только после окончания всей работы, в процессе монтажа, то есть склейки отдельно снятых кусков в целую непрерывную ленту.

Когда съемочная группа выезжает в экспедицию, ей приходится проводить все съемки сцен, связанных с данной местностью, независимо от того, приходится ли актеру играть начало, конец или середину роли.

Но вместе с тем глубокая и внимательная работа над реализацией сквозного действия, о котором так много говорил Станиславский, необходима для актера кино в такой же степени, как и для актера театра. Правильно найденное сквозное действие прежде всего помогает раскрыть идейное содержание образа. Сквозное действие должно иметь отчетливо выраженную форму, свои моменты спада и подъема, ведущие к конечной кульминации. Оно должно быть целостным и непрерывным.

В кинематографе задача сохранения целостности и непрерывности развития жизни актерского образа ложится в значительной мере на режиссера. Она требует, во-первых, полноценной работы воображения, умения всегда воспроизвести всю будущую картину в ее целом, не в виде отвлеченных положений и задач, а в виде живых, зримых и слышимых сцен; во-вторых, безукоризненной образной памяти, позволяющей удерживать в живых представлениях все, что было уже сыграно актером.

Только обладая этими способностями и постоянно развивая их, режиссер кино сможет помогать актеру в сложной обстановке киносъемок, которая заставляет актера играть разрозненные куски роли без непосредственного ощущения их естественной последовательности.

Помню, как, снимая картину «Мать», я сознательно начал работу с финального куска картины, требовавшего

максимального напряжения сил актрисы: мать, оторвавшись от тела убитого сына, поднимает над головой красное знамя и идет навстречу несущейся на нее лавине озверевших казаков. Это самая высокая точка роли. И в начале и в середине картины встречались сцены, требовавшие от актрисы большого внутреннего подъема. В сцене суда, когда мать слышит суровый приговор, посылающий сына на каторжные работы, она поднимается, потрясенная великим гневом. Вслед за ее крупно снятым во весь экран лицом вспыхивает надпись: «Правда где?»

Я понимал, что этот кусок нельзя было делать равным по силе своей внешней выразительности с финальным куском, и я думаю, что был прав, когда волей режиссера сдержал степень взрыва темперамента актрисы. Я сделал это тем более уверенно, что вместе с актрисой имел возможность увидеть на экране куски ее игры в финале.

Задача сохранения каждым актером цельности и целеустремленности сквозного действия, придания ему отчетливых форм, обусловливающих наибольшую выразительность, должна, как я уже говорил, связываться с закономерным течением и развитием всей пьесы или сценария. Здесь решающую роль играют ведущие идеи пьесы или сценария, идейное содержание реализуемого произведения искусства.

Станиславский называет конечный вывод, к которому стремится идейное содержание пьесы, ее «сверхзадачей».

«Сверхзадача» должна непременно существовать в каждом истинном произведении искусства. В пьесе или сценарии ей должны быть подчинены в конечном счете все движения, все поступки действующих лиц.

Неспособность художника проникнуть в глубину наблюдаемого им явления проявляется в недостатках и уродливостях так называемого натурализма, означающего изображение только внешних сторон жизни и создающего в результате коллекцию мертвых копий живых процессов.

Неспособность художника охватить жизненное явление в его целом, понять во всех его живых связях с громадными всеобъемлющими процессами общественной жизни проявляется в так называемых формалистических искажениях действительности.

Мир, изображаемый формалистами, — однобокий и уродливый, ибо субъективный «вкус» художника-формалиста разлучает, уродливо преувеличивает какую-нибудь одну сторону действительности и делает ее главной.

Так же, как и беспомощный, лишенный мысли натурализм, формалистические искания художников убивают жизнь в искусстве, отрывают его от действительности, уводят в область бесплодных блужданий по выдуманному мертвому миру, не имеющему будущего.

В искусстве актера и режиссера формализм особенно страшен: он может дать на сцене и на экране живые примеры уродливого поведения человека. Заразительная сила талантливой актерской игры, лишенной глубокого идейного содержания, может разложить и изуродовать сознание зрителя сильнее, чем какой-либо другой вид искусства.

Только реализм, стремящийся к правдивому отражению действительности во всем ее богатстве, способен стать искусством не разрушающим, а помогающим творческой созидательной работе человечества.

Отражая жизнь в ее цельности и неразрывном движении, художник-реалист не отрывает зрителя от действительности, а, наоборот, помогает глубже и точнее разобраться в ней, побуждает человеческие волю и разум к творческой деятельности, не к пассивному созерцанию выдуманного мира, а к практической переделке мира живого и действительного.

Именно к такому реалистическому искусству и прокладывал пути Станиславский, открывая реальные закономерности, лежащие в основе поведения актера на сцене.

Учение, ведущее актера от практических поисков живой связи своего личного внутреннего мира с чувствами и поступками намечаемого образа к ясному пониманию конечных целей, которые должны дать играемому образу естественное, реалистическое, жизненно полнокровное развитие и, наконец, к совместному стремлению всего ансамбля играющих актеров к разрешению идейного содержания всей пьесы в целом, характеризует Станиславского как художника, целиком проникнутого духом реализма.

В своей книге «К. С. Станиславский на репетиции» В. Топорков приводит замечательные слова Константина Сергеевича о высоком искусстве:

«Чем больше я занимаюсь вопросами нашего искусства, — сказал однажды Станиславский, — тем в более краткие формулы укладывается мое определение высокого искусства. Если вы спросите меня, как я его определяю, я вам отвечу: «Это такое искусство, в котором есть **сверхзадача** и **сквозное действие**. А плохое искусство — где нет сверхзадачи и сквозного действия».

«Это говорит о том, — замечает В. Топорков, — что главным требованием к искусству у Станиславского было требование идейности его содержания».

В советском искусстве реализм получил свое наивысшее развитие, определяемое новым, глубоким, всеобъемлющим понятием социалистического реализма. Советское искусство сознательно ставит своей целью повседневную активную помощь конкретной работе над развитием социалистического общественного строя по пути к коммунизму.

Каждый из нас по личному опыту точно знает, что безидейность, субъективная вкусовщина, формалистические выверты, отрыв от жизни народа, от творческой общенародной деятельности означают смерть искусства и гибель таланта художника.

То, что Станиславский условно называет абстрактным термином «сверхзадачи», стало для нас вполне конкретной частью практической общественной деятельности.

Работая над первым вариантом «Адмирала Нахимова», я потерпел неудачу, неверно поняв, а следовательно, и неверно разрешив «сверхзадачу» картины.

Отнесясь поверхностно к главной цели — показать народу Нахимова как великого флотоводца, на долгие годы вперед определившего развитие русского военного флота, я увлекся выдумкой фактически не существовавших моментов его частной жизни только потому, что хотел сделать картину внешне занимательной.

Переделка первого варианта картины не могла свестись к частным мелким исправлениям. Потребовался решительный поворот направления всего действия картины в целом. Мы не только выбрасывали ненужные, но и снимали совершенно новые сцены, кардинально изменившие образ Нахимова, и сумели в конце концов правильно поставить и разрешить «сверхзадачу».

Идея картины должна быть движущей силой каждой сцены, жить в каждой детали. Этого можно достигнуть только тогда, когда каждая роль и вся картина ощущаются режиссером и актерами как цельное, непрерывное движение, в котором нет разрывов ни между чувством и жестом любого актера, ни между жестом и речью, ни между текстом и лежащей внутри него мыслью, превращающейся в физическое действие, ни между физическим действием и его прямой целью, его физическим объектом, ни между этой частной целью и общей главной целью, к которой направлено все действие в целом.

В работе над спектаклем или кинокартиной могут быть два случая: либо режиссер и актер отыскивают скрытую, но действительно существующую в сцене жизненную правду, либо они вносят неизбежное и необходимое для плодотворной работы исправление, подсказанное их ощущением правды, которое воспитано практическим опытом реалистической игры. И в том и в другом случаях необходим ясный и отчетливый метод в работе.

Этот метод и был открыт Станиславским в области театрального искусства.

В искусстве кинематографа метод Станиславского получил огромные новые возможности для своего плодотворного развития.

Великий художник-реалист, исследователь и педагог, Станиславский проложил начало верного пути, на котором благородные реалистические тенденции русского искусства превращаются в живую практику искусства социалистического реализма.

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Александр Марьямов

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

Фильм о великом поэте

Киевская киностудия художественных фильмов выпустила посмертную работу режиссера И. Савченко — цветной фильм о великом украинском поэте-демократе «Тарас Шевченко».

Биографические фильмы заняли в советском киноискусстве прочное и обширное место, помогая миллионам зрителей оживить в представлении дорогие образы великих предшественников, которые вели некогда наш народ к славным историческим победам, закладывали основы нашей государственности, создавали мировую славу нашей науки и нашего искусства. К произведениям этого жанра принадлежит и последний фильм И. Савченко.

Фильм этот заслуживает самого пристального рассмотрения не только потому, что он является крупной, быть может, наиболее значительной работой большого мастера советского киноискусства, но также и потому, что принципы, положенные режиссером в основу этой работы, красноречиво показывают неисчерпаемое многообразие возможных путей, заключенное в любом жанре нашего искусства и обусловленное огромной широтой наиболее плодотворного метода в искусстве — метода социалистического реализма.

1

Создание фильма о Тарасе Шевченко — задача чрезвычайно большая и ответственная. Один из крупнейших революционеров-демократов прошлого века, теснейшими узами творческой и духовной близости связанный с Белинским, Чернышевским, Герценом, Добролюбовым, Некрасовым, замечательный поэт и крупный, своеобразный, до сих пор еще не вполне изученный и оцененный художник, сумевший с непревзойденной полнотой и силой выразить горе и вольнолюбивые чаяния своего многострадального народа, — такова далеко не полная характеристика замечательного сына Украины. Напомним еще и о том, каким глубоким мыслителем показал себя Т. Г. Шевченко в своем «Дневнике», где содержатся философские суждения, проникающие далеко в будущее и доказывающие последовательность материалистической позиции, на которой твердо и осознанно стоял их автор. Вспомним хотя бы знаменитые размышления поэта, записанные в дни возвращения из ссылки на пути из Астрахани в Нижний. Поэт спустился в топку парохода «Козьма Минин», глядел на работу кочегара и думал о том, что человек у машины — недавний крестьянин, крепостной раб, ставший рабочим, приобретает в своем труде ту новую силу, которая позволит ему со временем свергнуть угнетателей, эксплуататоров и построить иную, новую, справедливо устроенную жизнь. В этот вечер в дневнике Шевченко появилось грозное пророчество:

«...великие творцы машин! Ваше молодое, не по дням, а по часам растущее дитя в скором времени пожрет кнуты, престолы и короны. А дипломатами и помещиками только закусит, побалуется, как школьник леденцом».

Вспомним и другую запись, сделанную еще в ссылке, по поводу случайно раздобытой и прочитанной книги польского философа-идеалиста К. Либельта:

«Жестко, кисло, приторно. Настоящий немецкий суп-вассер... Либельт, он только пишет по-польски, а чувствует (в чем я сомневаюсь) и думает по-немецки. Или по крайней мере пропитан немецким идеализмом... Он... верит в безжизненную прелесть немецкого тощего, длинного идеала...»

В записях шевченковского дневника мы видим и протест воинствующего материалиста против идеалистической жвачки, и подчеркнутое самоощущение своей причастности к общероссийскому литературному процессу, и многократные упоминания о Белинском, Чернышевском, Герцене, как о самых близких своих учителях. Близости к великим русским революционерам-демократам и силились «не заметить» украинские буржуазные националисты, на протяжении долгих лет всячески пытавшиеся присвоить Шевченко, оторвать его от русской культуры, изобразить узким руссофобом, ненавистником всего, связанного с «московщиной».

В споре с той же книгой Либельта Шевченко излагает свои взгляды на взаимосвязь искусства и жизни, обосновывая реалистический принцип, которого сам он неуклонно придерживался в поэзии и в живописи:

«Он (Либельт. — *А. М.*), например, человека-творца в деле изящных искусств вообще, в том числе и в живописи, ставит выше натуры. Потому, дескать, что природа действует в указанных ей неизменных пределах. А человек-творец ничем не ограничен в своем сознании. Так ли это? Мне кажется, что свободный художник настолько же ограничен окружающею его природою, насколько природа ограничена своими вечными, неизменными законами. А попробуй этот свободный творец на волос отступить от вечной красавицы-природы, он делается... нравственным уродом, подобным Корнелиусу и Бруни. Я не говорю о дагерротипном подражании природе. Тогда бы не было искусства. Не было бы творчества, не было бы истинных художников. А были бы только портретисты, вроде Зарянко».

Защищая реализм в искусстве, Шевченко бьет и по академическому ложноклассицизму (Бруни, Корнелиус), и по натурализму (Зарянко). Он

крайне последователен и целен — в творчестве, в философии, в революционной целеустремленности.

Разглядеть, сохранить и выразить эту цельность облика Шевченко средствами киноискусства — такой была задача, поставленная перед режиссером фильма.

Но цитированные отрывки из записей самого Шевченко, характеризующие его стройную систему взглядов на природу художественного творчества, следовало привести здесь еще и потому, что они в известной мере определяют и то, как следовало бы рассказывать о великом поэте Украины; они, словно творческое завещание, обращены к художнику, который соприкоснется с образом Шевченко и его обширнейшим духовным наследием. Чрезвычайно важно понять, как далеко шагнул Шевченко, сумев выразить зависимость от реальности, как желанную несвободу художника, как главное условие художественного творчества. Ясный и последовательный реализм был для Шевченко средством, которое позволяло ему с наибольшей полнотой выразить в искусстве самого себя, раскрыть свое революционно-демократическое мировоззрение. Именно потому Шевченко-художник так бурно бунтовал против академической рутины и сражался против утверждавшегося в ту пору буржуазного натурализма. Именно потому Шевченко-поэт так тесно сблизился с кругом публицистов и поэтов, которые группировались в «Современнике», объединенные традициями Белинского, революционным порывом Чернышевского, страстной публицистичностью поэзии Некрасова.

И этот воинствующий реализм, выражающий наиболее прогрессивные идеи своего времени, обусловил глубокую народность Шевченко, которая сделала его дорогим не только для современников, но и для последующих поколений.

Характеризуя личность Т. Шевченко и его общественно-историческое значение, А. Герцен писал:

«Он тем велик, что он совершенно народный писатель, как наш Кольцов; но он имеет гораздо большее значение, чем Кольцов, так как Шевченко также политический деятель и явился борцом за свободу».

Из огромного количества фактов, предлагаемых биографией поэта, предстояло отобрать именно такие, которые могли бы проиллюстрировать эту характеристику с наибольшей полнотой. А биография Тараса Шевченко поистине необычайно богата бурными событиями, труднейшими испытаниями, трагическими столкновениями.

Примерно четверть века тому назад ставился фильм о Шевченко в немом кино, и там была сделана попытка пойти вдоль всей биографии поэта. Получилась картина, подобная серии диапозитивов. Иллюстративными, бескрыло натуралистическими, враждебными самой теме были в равной мере и приемы сценариста, и творческий почерк режиссера. Лишь Амвросию Бучме, игравшему главную роль, удалось в некоторых местах преодолеть разорванность и натуралистичность самой ткани фильма, создавая элементы большого образа.

Когда на Киевской киностудии задумана была постановка нового фильма, достойного памяти великого поэта, то первоначально предполагалось положить в основу этого фильма сценарий, предложенный украинским писателем А. Ильченко, автором романа о Шевченко «Петербургская осень». Это был сценарий вполне добротный, умно и хорошо написанный. Автор не задавался невыполнимой целью вложить в тесные рамки киноповествования всю биографию поэта. В сценарии, как и в упомянутом романе, были взяты лишь некоторые эпизоды этой биографии, сконцентрированные в пределах сравнительно небольшого периода времени. Шевченко представал здесь таким, каким он был в пору наибольшей своей идейно-творческой зрелости, достигнутой в жестокой борьбе и трудных испытаниях. Но режиссер И. Савченко, которому был предложен этот сценарий, остался неудовлетворенным. Он высказал свои пожелания; сценарист согласился на некоторые переделки. От переделок изменились детали, но общий метод решения темы, естественно, остался прежним.

Принявшись за глубокое изучение материала, И. Савченко написал сценарий для своего фильма сам. Правильно ли было это?

В данном случае — правильно.

Размолвка сценариста и режиссера была основана не на частных расхождениях и тем более не на режиссерском «капризе». Достаточно сравнить оба сценария, чтобы убедиться: здесь не может иметь места критерий — «лучше» ли один из них или «хуже». Они принципиально различны. Сценарий Ильченко описателен. Автор стремится скрупулезно восстановить частности, художественным воображением восстанавливая утраченное, добиваясь законченности рисунка, неразрывной связанности и цельности. Сценарий И. Савченко — страстно публицистичен. Крупно и ярко показывая деталь, И. Савченко заботится прежде всего о том, чтобы дать этой детали большое историческое обобщение. Дорисовку подробностей, связывающих детали между собой, он оставляет на долю художественного воображения зрителя. Говоря языком живописи, он пишет крупным мазком. Сценарий его иного накала, совершенно иного темперамента, нежели предложенный ему вариант.

О споре, происшедшем в самом начале работы над фильмом, и о рождении нового сценария стоило вспомнить, чтобы подтвердить простую, но, к сожалению, часто забываемую истину: содружество режиссера и сценариста, как и всякое иное творческое содружество, не может быть установлено механически. Подлинной и прочной основой фильма сценарий станет лишь в том случае, если режиссер творчески принимает эту основу, если между ним и сценаристом нет расхождений в художественном методе решения темы. Если же истинная творческая близость отсутствует, никакие заплаты, положенные на сценарий, чужой ли рукой или с привлечением более или менее уступчивого автора, делу не помогут; они лишь ухудшат, искалечат и сценарий, и самый фильм.

Вот почему прав был И. Савченко, отказавшись от сценария, который, будучи хорош сам по себе (и который, вероятно, мог бы стать основой неплохого фильма, поставленного другим режиссером), не отвечал тем намерениям, какие рождала у него большая и сложная задача, принятая творчески и завладевшая им.

Работая над сценарием, И. Савченко не остановился перед основной трудностью, возникающей при решении каждой биографической темы. Он уложил в свой сценарий события восемнадцати лет жизни Шевченко (1841—1859 годы). Однако сценарий не превратился из-за этого в перечень картинок, иллюстрирующих те или иные биографические эпизоды, как это произошло некогда с упомянутым выше немым фильмом. Эпизоды отобраны так, что каждый из них наполнен самостоятельным содержанием, а все они вместе составляют как бы единую и цельную сюиту. Принцип, по которому эта сюита построена, заставляет вспомнить те картины-рассказы работы Шевченко, которые составляют знаменитую серию офортов «Блудный сын». В иных местах фильма даже самая композиция кадра и поиски внешнего облика исполнителей эпизодических ролей говорят о внимательном изучении шевченковских рисунков. Вспомним, например, сцену знакомства поэта с беглым земляком своим в казарме Новопетровского укрепления. Или ту, еще более откровенно связанную с шевченковским рисунком сцену, где Потапов застает Шевченко в киргизской юрте.

Но при внешнем приближении к манере художника перед кинорежиссером всегда возникает опасность уйти в пустое стилизаторство. Этой опасности счастливо избежал И. Савченко именно потому, что в данном случае подобие родилось не из решения сугубо формальных задач, но из того, что идейный замы-

сел фильма оказался близким к огромному идейному замыслу, который ставил перед собой Шевченко, работая над «Блудным сыном» — бесспорно наиболее сильной сатирой на социальную неустроенность своего современника, выполненной средствами живописи. И самую биографию Шевченко фильм, поставленный Савченко, трактует прежде всего как **типическую социальную трагедию эпохи.** Об этом говорят уже первые кадры, которые звучат, как мощный и точный эпиграф ко всему фильму.

Шеф корпуса жандармов докладывает императору Николаю I о смерти Лермонтова:

— Тенгинского пехотного полка поручик Михаил Лермонтов, двадцати семи лет, пятнадцатого июля убит на дуэли.

—Что в столице? — осведомляется император.

— Спокойно, ваше величество.

— На улицах должны быть солдаты... Много!.. Чтобы не повторилось то, что было, когда... Пушкина...

Звучит военная музыка и гулкий солдатский строевой шаг. И под этот мрачный аккомпанемент друг Тараса Шевченко прапорщик Момбелли как бы продолжает страшный синодик дорогих имен, принадлежащих тем, кто уничтожен, казнен, раздавлен царизмом:

— Рылеев... Пушкин... Полежаев... Лермонтов... Кто следующий?

И отвечая на этот вопрос, режиссер впервые вводит в фильм Тараса Григорьевича Шевченко. Он — **следующий.** Трагизм его судьбы — не исключение, а неизбежность. Ибо так устроена (или, точнее, так неустроена) социальная жизнь воскрешаемой на экране эпохи; ибо такова правда истории.

2

Один из обвиняемых по делу Кирилло-Мефодиевского братства говорил в показаниях, данных III отделению, что «в Киеве Славянское общество имеет две главы: Костомарова и Шевченку, из которых первый принадлежит к умеренной партии, а второй к неумеренным, что главное правило Шевченки: «Кто предан государю — тот подлец, а кто борется за свободу — тот благородный человек».

Лаконическая характеристика, сделанная перепуганным предателем, достаточно точно передает воинствующую непримиримость морального кодекса Шевченко. И в этот светлый и цельный мир революционной убежденности поэта и его страстной, всепоглощающей целеустремленности режиссер вводит зрителя с самых первых кадров своего фильма. Спор с Михайловым о поэзии, небольшой, но острый и выразительный диалог с Брюлловым о живописи, разговор со Щепкиным о народности искусства — все это крупные штрихи, сразу же резко и ясно очерчивающие духовный облик героя.

...С вдохновенной яростью работает Шевченко в своей мастерской. Кажется, что он предчувствует вмешательство той враждебной силы, которая остановит вскоре его перо и его кисть, и потому торопится, потому так нечеловечески торопится, стремясь осуществить замыслы, которые ищут своего выражения в словах и в красках. Стихи его, эти стихи на «мужичьем языке», настораживают его приятелей по Академии.

— Ты художник! — восклицает Михайлов. — Тебя даже в Академии называют русским Рембрандтом.

Шевченко отвечает ему:

— Ну, если я Рембрандт, то я мужичий Рембрандт. И мужичий поэт. Поэзия моя мужичья. Она не уводит в поэтические области, где нет ни горестей, ни печали, как в панской поэзии. Я не хочу, чтобы мое искусство было валериановым настоем. Пусть эти горькие, гневные дети мои идут в народ. Пусть тревожат, возбуждают, возмущают людей. Пусть люди читают правду.

Повествование внезапно разрывается, расширяется. Строки стихов, родившиеся при воспоминании об Украине и записанные наспех углем на стене петербургской мастерской, уже поются слепым бандуристом на родине поэта. Крепостные крестьяне слушают их, как свою песню, как слово своей души. Так при помощи все такого же крупного штриха приобретает свое образное воплощение старая метафора о «крыльях поэзии». Но только ли метафора это? Ведь поистине удивительна та быстрота, с какой пришел стих Шевченко по адресу, размноженный в народе тысячами списков, положенный на музыку безвестными певцами, прозвучавший как голос самого народа!

Средствами почти публицистическими по своей прямолинейности, но в то же время и глубоко художественными по образной выпуклости, по мастерству и выразительности рисунка режиссер в самом начале ясно определяет две стороны своей темы. «Поэт и самодержавие» — такова одна из этих сторон, олицетворенная в столкновении Шевченко и Николая I. «Поэт и народ»—другая.

Энергическая резкость и укрупненность штриха подчинены при этом стремлению, о котором мы уже говорили выше: выбрать из всех возможных деталей наиболее значительные и поднять их до большого исторического обобщения. Потому и не ищет автор фильма малоизвестных, затерянных деталей жизни Шевченко, скрытых от тех, кому дорога память поэта. Напротив, он воскрешает самое известное, самое дорогое, и оказывается правым, ибо самое дорогое потомству всегда и определяет с наибольшей полнотой облик и **дело** поэта.

Не случайно и не поверхностно то, что автор фильма выбирает из возможных собеседников Шевченко фигуры самые крупные и наиболее исторически известные. Не случайно и не поверхностно то, что диалог по большей части строится не только цитатно, но и на цитатах, выражающих мысли самые значительные, то есть, как правило, на цитатах, наиболее широко известных. Это **принцип** художника. Это метод, последовательно и убежденно применяемый; он достигает цели, не размельчая образа, и потому оказывается в данном случае оправданным.

Есть в мировой литературе чудовищная по своей несправедливости легенда. Относится она к Шекспиру и основывается на том, что Шекспир был сыном простого стрэтфордского перчаточника, воспитание получил лишь в местной школе, и почерк, судя по оставшейся (преимущественно на долговых обязательствах) подписи, имел корявый и некрасивый. На этом основании буржуазно-аристократическое литературоведение силилось узурпировать Шекспира у народа и сделать его человеком «своего круга». Доказывалось, что Шекспир — не Шекспир вовсе, а многоученый философ Бекон или даже граф Ретлэнд, откупивший себе псевдоним у малограмотного актера.

Нечто подобное пытались украинские буржуазные националисты проделать и с Тарасом Шевченко. Доказать, что «Кобзарь» написан не Шевченко, а кем-либо другим было невозможно: речь шла не о XVI веке — остались рукописи, остались бесчисленные свидетельства друзей поэта. Но буржуазные литературоведы попытались изобразить дело так, будто у неотесанного «мужицкого поэта» был тонкий литературный воспитатель, которому Шевченко подчинялся с благодарным и благоговейным послушанием, почему, мол, и «вышел в люди». Таким воспитателем был назван литератор-помещик Кулиш, сочетавший крайний национализм и мракобесие с верноподданническим пресмыкательством перед царизмом. Трудно представить себе более нелепую, беспочвенную клевету на поэта-бунтаря. Однако легенда жила, обрастала многостраничной псевдонаучной литературой, обескураживала и отравляла читателей.

На самом же деле, как ни усердно раскидывал Кулиш перед Шевченко свои сети, пытаясь утихомирить поэта и повернуть его творчество в благонамеренное русло, используя огромную популярность великого кобзаря в целях своего лагеря, ему ни-

когда не удавалось заставить Шевченко поступиться даже и самой малой долей идейных убеждений, сглаживая или ослабляя написанное.

И в свою очередь как перепугало Кулиша предложение, которое Шевченко, только что освобожденный из ссылки, сделал ему в письме, посланном с дороги. Свобода означала для Шевченко прежде всего возможность вновь действовать и бороться. Он возвращался полный замыслов и жажды творческой и общественной деятельности. Кулишу он послал предложение об издании нового литературного и общественно-политического журнала. И вскоре с горечью записал в дневнике:

«Получил письмо от П. Кулиша. Он отказывается от свидания со мной здесь [1], не по недостатку времени и желания, но во избежание толков, которые могут замедлить мое возвращение в столицу. Я с ним почти согласен. От журнала, о котором я ему писал, он наотрез отказался».

Приехать к Шевченко? Боже упаси, это наверняка слишком не понравится жандармам! Издавать журнал с Шевченко? Нет уж, от греха подальше—это, знаете ли, крепостью пахнет!

Так или почти так рассуждал Кулиш, отправляя Шевченко свои лицемерно-дружеские письма. Шевченко же в его дружбу искренне верил, несмотря на горькие разочарования, которые временами эта дружба приносила. Он слишком изголодался за годы своей ссылки по общению с людьми, живущими в кругу литературных интересов. Потому и старался он наедине с собой оправдать Кулиша, найти объяснение его филистерской трусости. Потому и пересыпаны дневники и письма поэта, относящиеся к последним годам его жизни, ласковыми, дружескими эпитетами по адресу Кулиша.

При внешнем подобии дружбы здесь в действительности имело место постоянное столкновение двух антиподов. И перед лицом истории Шевченко и Кулиш предстают, как непримиримые враги, как крайние представители двух враждующих лагерей: революционно-демократического и буржуазно-националистического.

Савченко так и показал Шевченко и Кулиша, как людей, полярно противостоящих друг другу. В сцене первой встречи их в стенах Киевского университета Шевченко иронизирует над семинарским благолепием приветственной речи Кулиша и сам обращается через голову его к возбужденным, вдохновенно-восторженным студентам.

[1] Шевченко приглашал Кулиша приехать в Нижний Новгород, где ожидал разрешения на въезд в столицу.

Пренебрегая психологическими деталями, режиссер обнажает главную и большую правду истории.

Но есть в картине значительный эпизод, где в стремлении к символическому обобщению И. Савченко переступил грань реальности, и оттого эпизод утратил художественную убедительность и конкретность, которые свойственны остальным частям фильма. Речь идет о том эпизоде, где показано, как Кулиш привозит Шевченко в поместье Барабаша.

Конечно же, каковы бы ни были личные отношения Шевченко с Репнинами и Лизогубами, как бы ни принимали его в своих усадьбах Лазаревские и Забелло, поэт никогда не переставал ощущать себя совершенно чужим этому кругу. Купленная у барина «вольная» не вытравила из его сознания горьких обид крепостного человека: сыном и братом измученных украинских крепостных крестьян, «мужичьим поэтом» и «мужичьим художником» оставался он всегда и везде. И поэтому справедливо и обоснованно то, что, касаясь этой стороны своей темы, режиссер вновь отказывается от метода сопоставления и анализа мелких противоречивых фактов. Он и здесь стремится сразу же показать большую правду, очищенную от всяческой шелухи. А правда эта состоит в антагонистическом противопоставлении крепостного поэта и феодалов-помещиков.

Но, стремясь дать обобщающее воплощение феодализма, И. Савченко непомерно расцветил поместье Барабаша и изобразил украинский помещичий дом середины прошлого века, словно средневековую феодальную крепость. Таким образом, оказалась непомерно преувеличенной мощь дворянско-помещичьего класса, на самом деле уже разлагавшегося в ту пору под натиском молодого, быстро утверждающегося капитализма.

Сцены в замке Барабаша воспринимаются, как анахронизм. Таким могло быть изображение шляхетского быта в пору гайдамачины XVII—XVIII веков. Но в описываемое время — в 40-х годах XIX века — этот быт приобрел совершенно иную окраску, утратив ту пышную роскошь, какую придал ему в своем фильме И. Савченко. Отступление от исторической правды повлекло за собой и художественные недочеты, свойственные этому эпизоду. Эмоциональность, характерная для остальных частей фильма, уступила здесь место формалистической холодности. Любование гигантскими объемами трехсветных зал и всевозможные раккурсы дворцовых лестниц превратились в самоцель. В нарочито построенных мизансценах актер оказался задавленным утварью и словно бы растворился в сверкании навощенного паркета. Декларативной, лишенной конкретности и потому безжизненной осталась сцена в хранилище родовых реликвий, связанных с националистическими чаяниями украинской шляхетской знати.

Нерешенными, схематическими остались и финальные сцены фильма, изображающие Шевченко в Петербурге после возвращения из ссылки. Здесь следовало показать укрепление связей поэта с русскими революционными демократами. Но образное, подлинно художественное решение этой задачи найдено лишь в сцене выступления Шевченко на литературном вечере в «Пассаже». Встречи же Шевченко с Чернышевским и Добролюбовым лишены действия; они построены на обоюдном проговаривании цитат и лишены той полнокровности, которая создает художественную достоверность.

И как резко контрастируют с описочной холодностью этих эпизодов превосходные, согретые живым теплом и наполненные большой мыслью четыре части фильма, воссоздающие трагедию ссылки Шевченко.

3

Задумывая в ссылке своего «Блудного сына», Шевченко писал:

«Мне кажется, что для нашего времени и для нашего среднего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как «Жених» Федотова или «Свои люди — сочтемся» Островского и «Ревизор» Гоголя».

Павла Федотова назвал здесь Шевченко наряду с Гоголем и Островским, неразрывно связывая живопись с литературой и обращаясь к художникам, наиболее близким духу того замысла, который навеяло ему общение с офицерами Новопетровского укрепления. Аристократическим было гвардейское офицерство столицы. В провинциальном же офицерстве Шевченко верно уловил черты родства с грубым и полуграмотным купечеством.

«От купечества... к офицерству,— писал он на тех же страницах дневника, — переход не резкий, даже гармонический. Эта привилегированная каста также принадлежит среднему сословию. С тою только разницею, что купец вежливее офицера. Он офицера называет: вы, ваше благородие. А офицер его называет: эй ты, борода! Их, однакож, нисколько не разъединяет это наружное разъединение, потому что они, по воспитанию, родные братья».

Видел и изображал это родство и Федотов.

Рисуя быт Новопетровского укрепления, вместе с Шевченко обратился к Федотову также и режиссер фильма. Ярко и плодотворно сказалось это обращение в сцене офицерской вечеринки у Косарева. В мир злых и метких федотовских характеристик

приводит нас и облик хозяина квартиры, сменившего офицерский китель на алую рубаху и напевающего под гитару унылую и глупую песню, и неразлучный с рюмкой поручик Потапов, и особенно фигура штабс-капитана Обрядина, который от безделья бьет стеком мух и ведет жертвам счет, уже переваливший на третью сотню,—подлинно федотовское воплощение тупого безделья и духовного оскудения.

Очень хорошо поняли режиссерский замысел и актеры, исполняющие роли трех офицеров,— М. Бернес (капитан Косарев), А. Кмит (штабс-капитан Обрядин) и А. Баранов (поручик Потапов). Сцена получилась сочной и убедительной. Все пусто, все приелось, все осточертели друг другу до того, что, кажется, скажи Обрядин еще одно свое глупое и злобное слово, и дело дойдет до драки, до пули. Развлечения ради Потапов предлагает позвать из казармы Шевченко: «Пусть нас развеселит». Оживляется Обрядин:

— Давайте, давайте позовем! Поздороваемся с ним за руку так, как если бы он был не солдат, а художник... А потом выпорем. А?!

И Шевченко приходит.

В этой сцене полно и глубоко проявляется творческая зрелость молодого актера С. Бондарчука. С появлением Шевченко в комнате Косарева словно беспощадный и всепроникающий свет падает на задворки, на заболоченные низины человеческого духа. В столкновении поэта с его тюремщиками раскрывается сложнейшее сочетание свойств, определяющих внутренний облик Шевченко: тут и высокая его человечность, и гневная непримиримость; ясное понимание происходящего и неодолимое самообладание; высокое чувство человеческого достоинства, перед которым должен отступить оскорбитель, и в то же время сожаление к этому оскорбителю, как к духовно искалеченному, морально ограбленному существу. Так трактовал эту необычайно наполненную сцену автор, и именно так сумел сыграть здесь Шевченко исполнитель.

Шевченко появляется у Косарева. Обрядин говорит ему неискренние, льстивые слова. Потапов с лицемерным самоуничижением подносит ему стакан водки. «Развлечение» разыгрывается по задуманному жестокому плану. Шевченко принимает стакан. Он обращается к хозяевам:

—Когда по воле злой судьбы я приехал в этот богоспасаемый форт, мне казалось, что в этом сборище оторванных от мира и цивилизации людей находятся худшие экземпляры распространенного на Руси офицерского сословия...

Слова попадают метко. Было, наверно, время, когда еще не заглохли и не притупились человеческие чувства в тех, кому эти слова направлены. Они и сами приехали когда-то сюда с тем же ощущением, о котором говорит теперь их поднадзорный гость. И они еще думали тогда о том, как бы сохранить себя, как не поддаться затягивающей тине. А потом все же втянулись в унылую гарнизонную рутину, очерствели, отупели, стали такими, какие они есть: у Косарева, человека по натуре честного и неплохого, это обернулось пристрастием к водке, фаталистической обреченностью и презрением к людям, а у Обрядина — цинической жестокостью, подлостью, казнокрадством. Слова Шевченко бьют их, и они вздрагивают под первым ударом.

Шевченко продолжает:

— Мне казалось, что в этой безнадежной тоске, в этом страшном одиночестве этой незамкнутой тюрьмы не могут жить хорошие люди...

Рушится задуманное «развлечение». Глаза Бондарчука—Шевченко проницательны и беспощадны, интонация его жестка, и слова падают весомо и точно.

— Простите меня, господа, такими людьми я считал вас... И я счастлив, что ошибся... Я готов выпить эту водку, которую вы так честно, так искренне и от души предложили мне.

«Развлечение» решительно не удалось. Достоинство Шевченко разрушило издевательский замысел, разбило кору на душах гарнизонных тюремщиков, заставило увидеть человека не только в конфирмованном солдате, стоящем перед ними, но и, что несравненно сложнее, в самих себе. С поднятым стаканом Шевченко произносит тост. С. Бондарчук говорит слова этого тоста без всякого пафоса, очень просто и потому очень значительно:

— Я выпью за ваших матерей... которые в муках произвели вас на свет и возложили на вас самые светлые свои надежды.

Поставив затем стакан на стол, Бондарчук произносит еще задумчивее и тише:

— Разрешите мне уйти, господа, чтобы я не подумал, что я снова ошибся!

Косарев отвечает:

— Идите!

Так заканчивается эта насыщенная действием и психологически наполненная сцена. Мы остановились на ней столь подробно, потому что в сравнительно небольшом эпизоде раскрываются лучшие стороны фильма, сказывается присущее автору умение проявить черты и свойства своего героя **в действии,** в напряженном столкновении характеров. И особенно убедительно проявляется это умение здесь, ибо на этот раз в действие переведен не реальный биографический эпизод (хотя нечто близкое рассказывал сам Шевченко, описывая злоключения, испытанные им от поручика Кампиньони и его друзей), а **размышления,** записанные в дневнике поэта, мысли его и чувства. И оттого, что оказался возможным и удачным этот перевод мысли в действие, актер, исполняющий роль Шевченко, получает возможность не только «войти в образ», но и воплотить этот образ максимально выразительными средствами. Важно также и то, что в упомянутом эпизоде не забыты и персонажи второго плана,—они также получают свое действенное наполнение, свой характер.

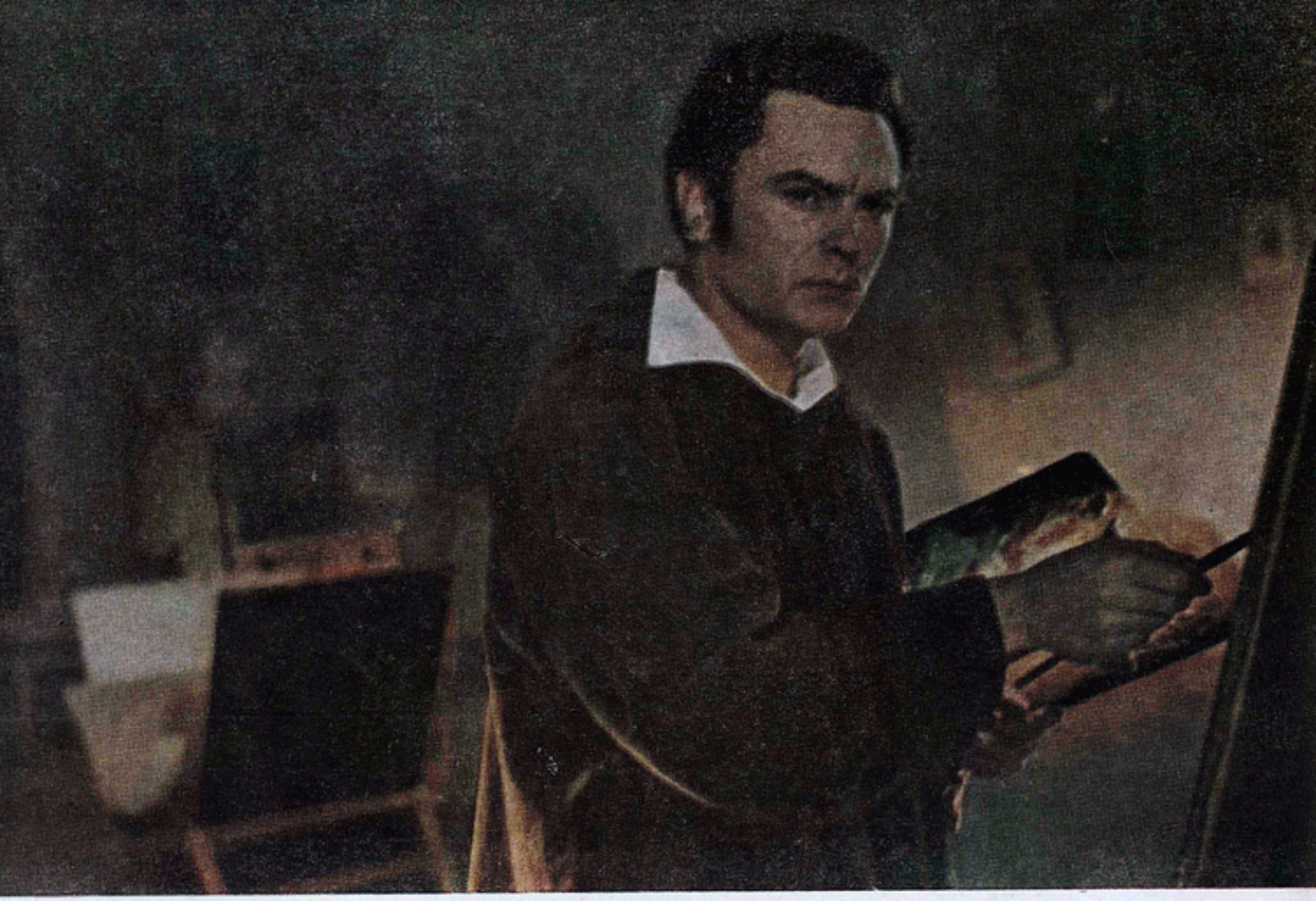
С наибольшей последовательностью и с наибольшим успехом применен такой принцип построения эпизодов в тех частях фильма, которые показывают Шевченко в ссылке, и оттого эти части оказались самыми цельными и яркими. В них продумано и закончено все: работа с актером, построение кадра, цвет, музыка. Компоненты фильма гармоничны. Подчинив все средства художественного выражения единому методу, режиссер добился здесь того, что язык кинематографического искусства зазвучал в его фильме в полную силу.

В том, как именно это достигнуто, следовало бы разобраться полнее и глубже, нежели позволяет объем журнальной статьи. Ибо язык кино вбирает в себя и объединяет средства выражения, присущие четырем различным и до недавнего времени разобщенным искусствам: литературе и театру, живописи и музыке. И настоящий успех достигается именно там, где все эти четыре искусства сливаются безраздельно, не ослабляя, но, напротив, усиливая и обогащая друг друга. Такой именно слитности удалось достигнуть И. Савченко в лучших эпизодах созданного им фильма о великом кобзаре.

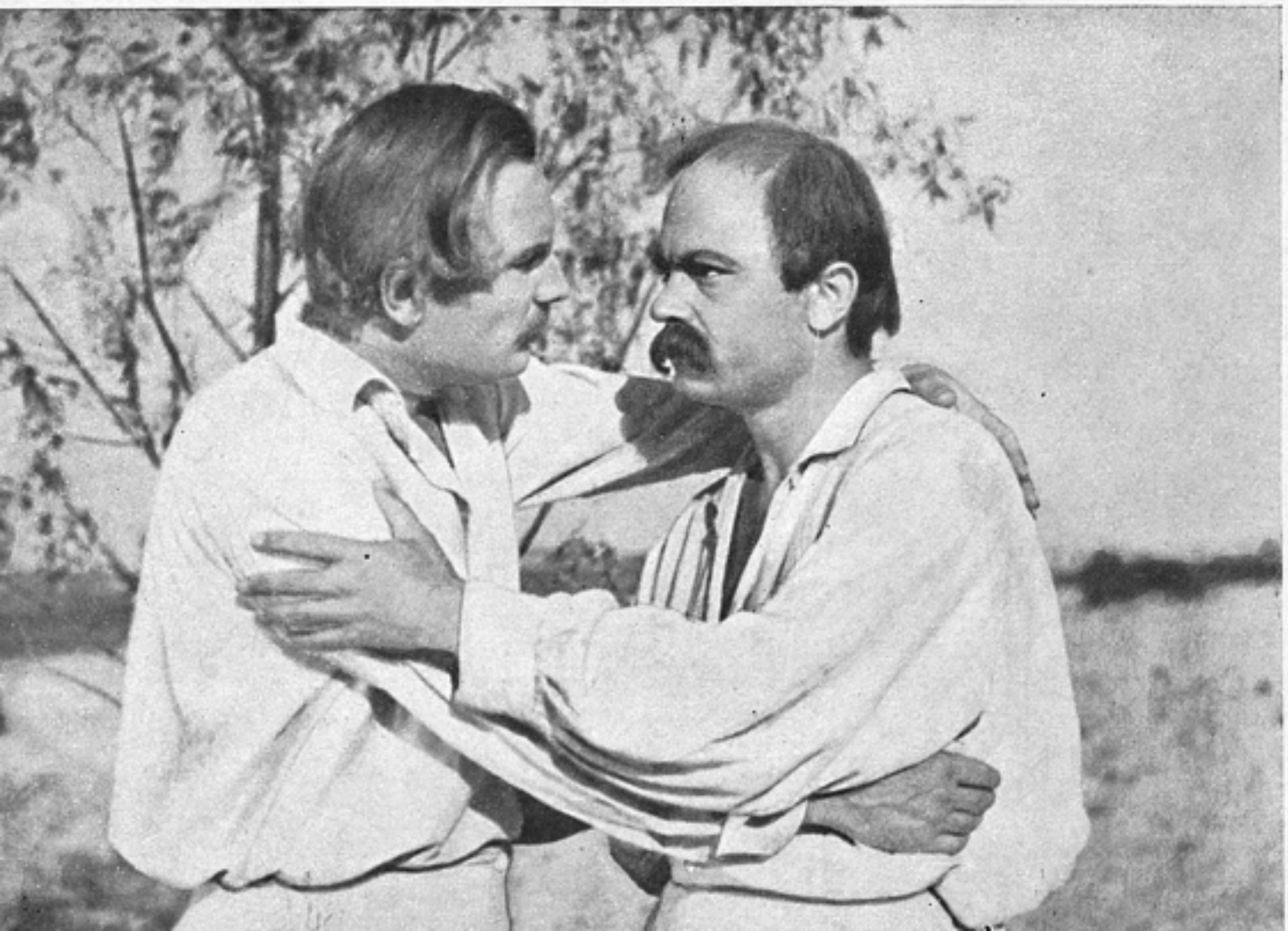
Неудачными же оказались те куски фильма, где слитность отсутствует, где формальная задача оттесняет задачу идейную, рождая таким образом украшательство, подобное украшательству Бруни, против которого яростно протестовал Шевченко. Неудачны также и те эпизоды, где, как, например, в финале фильма, идейный замысел не получает достойного художественного воплощения, но преподносится схоластически, то есть, иными словами, столь же формально.

Но таких неудач в фильме несравненно меньше, чем достойных глубокого анализа и тщательного изучения подлинных режиссерских достижений, важных для дальнейшего развития историко-биографического жанра нашего правдивого и умного социалистического киноискусства.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

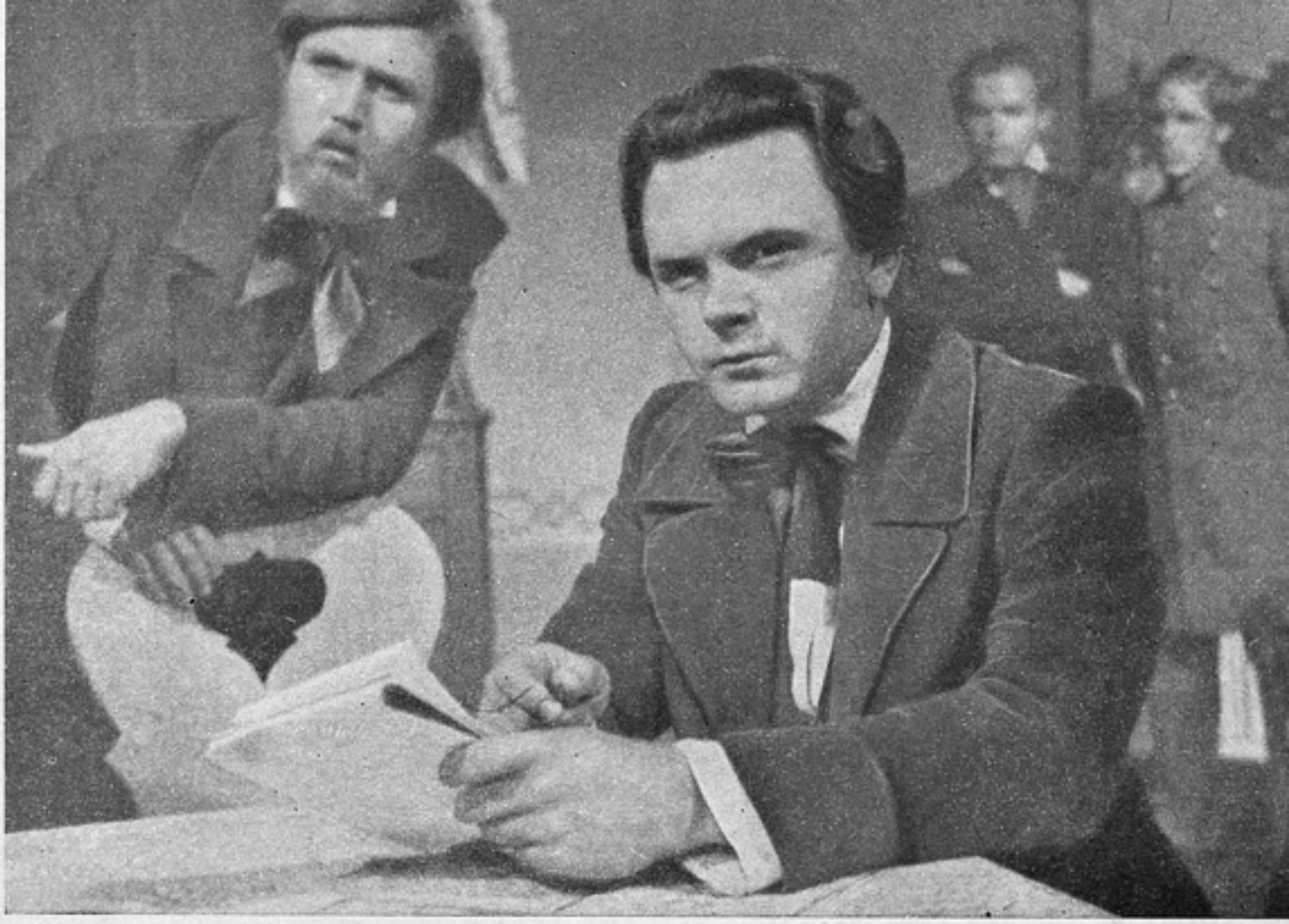


ТАРАС ШЕВЧЕНКО



ТАРАС ШЕВЧЕНКО

ТАРАС ШЕВЧЕНКО



Вс. Вишневский, М. Чиаурели, А. Филимонов

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919-Й

(Литературный сценарий по мотивам одноименной пьесы Вс. Вишневского)

ОТКРЫВАЕТСЯ КНИГА—
«ИСТОРИЯ ВСЕСОЮЗНОЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ (БОЛЬШЕВИКОВ). КРАТКИЙ КУРС».

«Империалисты Англии, Франции, Японии, Америки начали военную интервенцию без объявления войны... Тайно, воровским образом, подкрались эти «цивилизованные» разбойники и высадили свои войска на территорию России...

...Советская Россия оказалась отрезанной от своих основных продовольственных, сырьевых и топливных районов.

Тяжело было в этот период в Советской России».

Петроград. Весна 1919 года. Раннее утро.

Ветер гонит мусор и пыль по безлюдным проспектам великого города, треплет в воздухе кумачовое полотнище с лозунгом:

«ВСЯ ВЛАСТЬ СОВЕТАМ».

Рабочая окраина Петрограда.

Разбитыми окнами угрюмо глядят на мир корпуса заводов. На всем печать запустения и упадка. По облупившимся стенам расклеены революционные приказы:

«СМЕРТЬ БЕЛОГВАРДЕЙСКИМ ШПИОНАМ».

У булочной длинная очередь усталых людей.

Среди них девушка в стоптанных башмаках, в старенькой жакетке. Это Катя Данилова. Рядом с ней пожилая женщина. Она жалуется:

— С ночи держат народ... Не могут сказать, будет хлеб или нет!

Человек в потрепанной черной шинели, видимо бывший царский чиновник, присоединяет свой голос:

— Ох, уж эти большевики! Дают восьмушку да еще издеваются...

Пожилая женщина оборачивается:

— Большевики? Нешто это большевики виноваты, что у нас тиф, война да голодуха?

Бывший чиновник кипятится:

— Вы же сами сейчас признавали... Надо рассуждать логично.

Катя вмешивается в спор:

— То она, а то вы. У нее три сына на фронте. Ее право сказать, если что не так...

Чиновник оскорбленно:

— Пардон, мадам, я вообще не с вами разговариваю...

— Были мадамы, да все вышли! — Катя воинственно сверкает глазами. — А такие, как вы...

Вдруг замолчала, напряженно смотрит в сторону моста.

По мосту идет широкоплечий моряк.

Катя срывается с места, бросив очередь. Она бежит навстречу моряку. Ее ничем не примечательное на первый взгляд лицо вдруг преобразилось, стало прекрасным.

Матрос тоже увидел девушку, прибавил шагу. Это Шибаев.

Видно, что он обрадован и взволнован неожиданной встречей с Катей.

Девушка подбежала. Стоит задыхаясь. Обоим трудно говорить:

— Ты домой?

— Нет, Катя, еще дело есть...— Озабоченно сдвинул брови.

— Володя, можно я тебя провожу немного? Ведь сколько не виделись...

— Ты почему такая грустная?

Они говорят обычные незначительные слова, но вместе с тем — это напряженная любовная сцена. Это двое любящих встретились после разлуки и глядят друг на друга и не могут наглядеться.

— Маму в больницу увезли. Кажется, тиф. — Катя заплакала.

— Да... тиф всех подряд валит,— вздохнув, говорит Шибаев. С грубоватой нежностью погладил Катю по плечу.

Некоторое время матрос и девушка идут молча. Она первая прерывает молчание.

— Я не могу больше без тебя... Сколько же будет так продолжаться? — вдруг сердито спрашивает Катя.

— Пока не победим, Катя...

Смеется.

Девушка отворачивается. На глазах слезы:

— Тебе все шутки...

Шибаев качает головой, говорит серьезно и с силой:

— Сама видишь, Катя, какая обстановка. Враги со всех сторон напирают. Этак скоро и повернуться негде будет, какие уж тут свадьбы.

— А если лет десять так будет? Что ж, раньше войн не было? А люди жили, любили друг друга. — Катя говорит почти с яростью.— Ты обо всех думаешь, только не обо мне.

Огорченный этой вспышкой, Шибаев на мгновенье теряется. Остановился у какого-то памятника, с отчаянием махнул рукой:

— Ох, ей-богу, ничего не понимает!.. Вчера ночью чуть не взорвали водопровод. Третий случай на неделе. Мы с ног сбились. Забыл, когда и спал...

Девушка опускает голову, украдкой утирая слезы, идет дальше. За ней Шибаев. Немного успокоившись, Катя продолжает:

— Вот ты всегда находишь причины...

Шибаева, наконец, всерьез разозлили ее упрямые жалобы. Он говорит почти свирепо:

— Причины, причины! Ты же знаешь, что я тебя люб-

лю! Что я жить без тебя не могу, а ты тут со своими упреками.

Оба идут дальше.

Женщина в солдатских сапогах с дымящимся ведром и кистью в руках расклеивает по стенам газеты:

Шибаев остановился, читает:

— «Грандиозный концерт-митинг с участием Федора Шаляпина. Трамвай обеспечен...»

У газеты собирается народ. Один из прохожих, видимо рабочий, говорит возмущенно:

— Что нам Шаляпин? На фронтах, говорят, Деникин и Колчак наступают!

Шибаев, нахмурясь, вглядывается в газету:

— Сводки с фронтов нет, а вот про Париж написано. (Читает.) «Русский вопрос на парижской конференции», — покачал головой.— Вон, видишь какое дело!.. Решают за нас, как нам жить! — просматривает выступление Ллойд-Джорджа, громко читает: — «Главная трудность та, что нет вообще России, существует лишь какая-то организация, контролирующая Центральную Россию». — Усмехнулся. — Ловко!

Прохожие останавливаются. Кто-то громко засмеялся:

— Это мы-то не существуем?!

— За нас русский вопрос решают!

Шибаев оглянулся, сказал с усмешкой:

— Мы еще поглядим, кто чей вопрос будет решать.

Катя и Шибаев идут дальше.

Сверкая золотым куполом, поднимается громада Исаакиевского собора.

Матрос и девушка остановились. Слушают.

Из открытых дверей доносится пение церковного хора.

Катя, невольно растроганная:

— Как красиво!

Шибаев угрюмо:

— Идем...

— Подожди немного, — Катя мечтательно улыбнулась,— вот бы нам итти с тобой так... — Берет Шибаева под руку.

Они, улыбаясь, смотрят друг на друга и не видят ничего вокруг. Идут, точно под венец.

Столкнулись с высоким стариком в старой генеральской шинели. Вежливо извинился Шибаев.

Но старик шипит раздраженно:

— Осторожнее надо, не на рынке...—крестясь, проходит в собор.

Убегают в вышину своды Исаакиевского собора. Церковный сумрак пронизан огоньками свечей и лампад. Повторенные эхом, плывут под гулкими сводами звуки хора.

Медленно проходит длинная панорама молящихся. Это старый мир, теряя надежду на победу, пришел сюда молить о чуде.

Генерал встал подальше от старух богомолок. Стоит торжественный и осанистый, неторопливо отвешивает богу солидные генеральские поклоны.

Какая-то дама, судя по внешности, из «бывших», молится исступленно.

Спутница тихонько трогает ее за рукав.

— Кто это?

— Ну, боже мой! Генерал Неклюдов! Неужели не знаете? Бывал принят при дворе. Такой милый... — Забыв о молитве, с улыбкой начинает что-то нашептывать подруге на ухо.

В собор входит долговязый человек в топорщащемся брезентовом плаще, в одной руке картузик, в другой — портфель. Истово крестясь, уголком глаза осматривает молящихся. Заметил генерала Неклюдова. Неторопливо подходит к нему, встал рядом. Генерал покосился. Снова начал отвешивать поклоны. Человек в плаще некоторое время молится рядом с генералом. Внезапно роняет портфель. Тотчас же поднимает его, почтительно протягивает генералу, шепчет:

— Вы уронили портфель, ваше превосходительство.

Рука генерала замирает в воздухе. Мгновение колебания.

Неклюдов говорит осторожно:

— Разве мой?

— Ваш, ваше превосходительство, ваш, — заверяет долговязый успокоительно.

Генерал задумчиво берет портфель.. Слегка взвешивает в руке.

— Н-да, гм... действительно мой. — Помолчал, говорит тихо, не оборачиваясь к долговязому: — но зачем же, голубчик, в храме? Неудобно все-таки.

— Был у вас два раза. Не застал.— Человек в плаще продолжает креститься, складывая пальцы не по-православному.

Генерал заметил это:

— Разве вы не православный?

Долговязый сразу спохватился. Сложил пальцы трехперстным крестом.

— Православный, ваше превосходительство, русский, — перекрестился особенно истово и размашисто. Потом, не глядя на генерала, совершенно другим, неожиданно повелительным тоном:

— Вы мне нужны, генерал.

— Вечерком, голубчик, вечерком. Прошу ко мне.

Оба продолжают отвешивать поклоны и креститься.

Затемнение.

Вечер. Большой, некогда роскошный кабинет. Тускло светит керосиновая лампа.

Комната имеет запущенный вид. Потолок закопчен. Рядом с мраморным камином «буржуйка».

Открывается дверь. Входит генерал Неклюдов.

Бросил на письменный стол тяжелый портфель.

Внимание Неклюдова привлекают доносящиеся из соседней комнаты звуки рояля и виолончели.

Генерал на цыпочках подходит к двери и заглядывает. На лице появляется умиленное выражение.

В гостиной сыновья Неклюдова Александр и Николай занимаются музыкой. Николай, младший, играет на виолончели, Александр аккомпанирует ему на рояле.

Александру лет 30. Он одет в штатское, но чувствуется выправка бывшего офицера. Николай в форме командира Красной Армии.

Генерал покосился на висящий над роялем портрет молодой женщины. Вздыхает.

— Жаль, мать-покойница не видит. В семье мир. Дети сидят рядышком, музицируют.

Николай оглядывается. Увидел отца. Говорит смеясь:

— Уже ругались без тебя, папа,— продолжает играть,— а потом надоело.

— Ну и хорошо,— генерал возвращается в кабинет к письменному столу, подпевая виолончели, открывает портфель.

Портфель набит деньгами, сложенными в аккуратные пачки. Это иностранная валюта.

Генерал начинает считать пачки. Роняет одну из пачек на пол, поднимает и видит, что в дверях стоит Александр.

— Что это за деньги, отец? — удивленно спрашивает Александр.

Генерал кладет пачку на стол. Достает еще несколько пачек. Продолжает считать:

— ...Одиннадцать... двенадцать... Просто деньги... тари-тарири-та-та-там... Это Николаю, а это тебе.

Александр подозрительно наблюдает за отцом.

— Стерлинги? Откуда?

Генерал делает рукой неопределенный жест.

— Это мои деньги.

— Но ведь ты знаешь, что был декрет, подписанный Лениным. Вся валюта должна быть сдана государству.

В кабинет входит со смычком в руке Николай. Насмешливо фыркает:

— Воображаю, что произошло, если бы все бросились исполнять декреты этого Ленина.

— Установился бы твердый и справедливый порядок,— отвечает Александр.

— Перестаньте спорить,— раздраженно говорит старик Неклюдов.— Я хочу с вами серьезно поговорить, даже посоветоваться... Сейчас решается судьба России. Я не хочу, Александр, чтобы ты стоял в стороне от нас. Тебе собираются поручить почетное дело. Надо поехать в Париж,

на Версальскую конференцию. Союзники должны знать наше мнение. (Продолжает напыщенно.) Пора исполнить свой долг перед отечеством!

Александр чуть насмешливо, не принимая слова старика всерьез:

— Знаешь, папа, в наше время многие любят поговорить о долге перед родиной.

Генерал вскакивает в негодовании:

— Довольно! Я запрещаю тебе продолжать!

— А я говорю, нечего тебе впутываться в политические авантюры. Подумаешь, без меня не обойдутся в Париже. Да не вздумай, кстати, втягивать в это дело Николая.

— Можешь не беспокоиться обо мне,— резко говорит Николай.

— Ты мальчишка и не понимаешь, как это серьезно. А мне не нравится, что в нашем доме запахло английскими или американскими, еще не знаю какими, грязными деньгами.

Генерал истерически:

— Беги в ЧК! Доноси на родного отца... Аа-аа! — на мгновение закрывает лицо руками. — Антихрист! Вон отсюда, вон!.. Ты мне больше не сын! Большевик! — театрально восклицает генерал.

Александр спокойно глядит на расходившегося старика:

— Да, я действительно за большевиков.

— Но почему? Почему? Я тебя спрашиваю! Мужику большевики отдали нашу землю. Это понятно. Рабочим отдали наши заводы. Тоже понятно. Но тебя, офицера императорской армии, сына генерала Неклюдова, тебя чем они купили?

— Почему купили? Никто меня не покупал, просто я русский человек и для меня Россия дороже всего.

Генерал примиряюще дотрагивается до руки Александра, говорит слезливо.

— Александр, голубчик. Послушай меня. — Обнимает сына.

Николай, вначале с иронией наблюдавший всю сцену, вдруг приходит в бешенство. Он отбрасывает смычок в сторону. Кричит разъяренно:

— Не унижайся перед ним, папа. Мне противно!

Совершенно неожиданно генерал вспоминает о семейной субординации:

— Николя! Как ты смеешь кричать на старшего брата? Мальчишка! — сердится он.

Александр мягко освобождается из объятий отца. Медленно и угрожающе поворачивается к брату.

— А с тобой мы еще поговорим.

Продолжительный звонок. Николай быстро идет в прихожую. Через минуту возвращается:

— Папа, к тебе пришли.

— Кто? Дэкс?

Николай испуган тем, что генерал произнес это имя в присутствии Александра, предостерегающе подмигивает отцу и говорит нарочито громко:

— Тебя кто-то спрашивает.

Александр подозрительно смотрит на отца и брата. Резко повернувшись, уходит, хлопнув дверью.

На пороге появляется Дэкс. Зритель с трудом может узнать в нем человека в брезентовом плаще.

Общее молчание. Генерал удивленно глядит на вошедшего, в первый момент явно не узнавая его.

Дэкс сухо:

— Кстати, генерал, вы тут только что произнесли мое имя. Прошу вас забыть его. Я не Дэкс, я Урванцев.

Генерал смущенно.

— Знаю, знаю, голубчик, но ведь здесь только свои...

Дэкс, не дожидаясь приглашения, проходит в кабинет, за ним следуют генерал и Николай. Дэкс спокойно усаживается в кресло, без обиняков приступает к делу.

— Ну что же, генерал, удалось вам договориться с вашим старшим сыном?

— Пробовал, знаете, и не выходит.

— Плохо воспитали, генерал. Но сейчас это уже не важно. В Париж поедете вы.

— Я не намерен никуда ехать.

— И тем не менее, завтра вы отправитесь в Париж,— повторяет Дэкс жестко.

— Я вам уже сказал, что никуда не поеду,—вспыхивает генерал.— Я не мальчишка, чтобы мной распоряжались.

Дэкс меняет тактику. Говорит любезно, даже почтительно:

— Вы меня не поняли, генерал. Нам нужны именно вы, блестящий представитель армии. Вы можете встретиться с руководителями иностранных государств и доложить им о готовности русского офицерства к борьбе.

Генерал польщен и внутренне уже сдался, но для вида еще пробует протестовать.

— Лучше пошлите кого-нибудь из молодых, хотя бы Николая.

— Ваш сын нужен здесь. — Дэкс внимательно посмотрел на Николая.

Генерал сокрушенно:

— Ну что я там буду говорить?

Дэкс успокаивает его:

— Все, что следует передать, генерал, вам напишут, и вы заучите это наизусть.

Затемнение.

Знакомый нам портфель плывет по Парижу. Блаженно улыбаясь, бредет по европейской столице генерал Неклюдов.

Наплыв.

Генерал идет по Версалю. Кафе с русской вывеской. Солнце бьет в огромные окна, чуть прикрытые шелковыми гардинами. В кафе многолюдно. Иностранцы всех мастей собрались здесь в дни Версальской мирной конференции: низкорослые надменные японцы, арабы в белых бурнусах, шумные американцы в коротких пиджаках и остроносых ботинках, нарядные женщины, белоэмигранты в штатском и в военном. Генерал входит. За одним из столиков сидит английский офицер. Генерал неуверенно направляется к нему:

— Простите. Свободно?

— Если вы от нашего общего друга, — свободно.

— От него, от него. Господин Дэкс просил передать вам привет.

Офицер встает из-за столика и церемонно представляется:

— Командор Эгар.

— Генерал-лейтенант Неклюдов.

Оба усаживаются. Подошел официант:

— Что желает месье?

— Пить, голубчик. Что у вас тут подают?

— Есть все, месье. Получен даже настоящий хлебный квас «рюсс».

— Хлебный квас? В Париже? Боже ж ты мой! Жива еще матушка Россия! Квасу, голубчик, конечно, квасу.

Официант отходит. Растроганный генерал поглядывает вокруг.

Эгар возвращает его к действительности:

— В какой форме вы привезли материал?

— А? Что, голубчик? В какой форме? Да ни в какой. Можете себе представить, этот Дэкс заставил меня выучить наизусть целый доклад. Только я, кажется, половину забыл...

В глазах Эгара появляется тоскливое выражение. Чувствуется, что он с удовольствием бы обругал генерала и только усилием воли подавляет это желание:

— На днях, генерал, мы вылетаем в Лондон для встречи с сэром Черчиллем. — Эгар говорит сухо, отчеканивая каждое слово. — Надеюсь, вы вспомните все, что нужно сказать, и сегодня ночью запишете.

— Да, да! Обязательно! — растерянно бормочет генерал.

Джаз перестает играть. Между столиками появляется высокий человек в безукоризненно сидящем фраке. Его сопровождают два цыгана с гитарами. Высокий человек начинает петь, переходя от столика к столику. Странно

безучастные ко всему окружающему цыгане, аккомпанируя, следуют за ним.

В глазах генерала изумление:

— Князь Голицын?

Князь переходит от столика к столику:

— ...Очи черные, очи жгучие...

Цыгане, как загипнотизированные, ходят за ним.

Генерал наблюдает и слушает.

Князь Голицын подошел к Неклюдову. Оперся о столик рукой. Поет, заглядывая генералу в лицо. Узнал.

— Неужели вы, генерал? Говорят, вы оттуда? Ну как?

— Могу сказать одно: ужасно, ужасно.

Князь разыгрывает из себя любезного хозяина:

— Рад вас видеть в Париже, Александр Иванович. А скажите, правда ли, что генерал Родзянко скоро освободит Питер? У нас все говорят, что он уже стоит с отборными частями у ворот столицы...

Учтиво кивнув, князь отходит от столика.

По кафе пробегает волна оживления. Вошли четыре человека в цилиндрах и черных сюртуках.

Их сразу заметили. Многие устремились к ним.

Эгар, отвечая на безмолвный вопрос генерала:

— Члены парижского совещания. Единственное законное русское правительство.

— Так, так... Ну, старика я знаю, это князь Львов, бывший глава Временного правительства. А рядом с ним кто?

— Савинков.

— Савинков? Революционер-бомбист?!

Эгар смеется:

— Именно он, генерал.

Члены совещания прошли, отвечая на поклоны.

Савинкова окружают белоэмигранты.

— Господа, могу сообщить только одно,— говорит он,— союзники признали адмирала Колчака верховным правителем России. Русский вопрос будет вновь рассматриваться на Версальской конференции.

Четыре государственных мужа скрылись за дверьми отдельного кабинета.

Новость стремительно облетает кафе.

— Ура адмиралу Колчаку!

Князь Голицын кричит:

— Генерал Родзянко создал новую Северо-западную армию и готовится к походу на Питер!

— Ура генералу Родзянко!

— Ура! Ура Колчаку и Родзянко!

Кто-то крикнул:

— Шампанского!

Захлопали пробки. Забегали гарсоны. На все лады повторяется магическое:

— Завтра русский вопрос!

Человек в пенсне, с бородкой клинышком, типичный интеллигент-либерал отдергивает гардину, прикрывающую огромное окно. Открывается вид на Версальский дворец, украшенный флагами чуть не всех стран мира.

Человек в пенсне говорит слегка заплетающимся языком:

— Завтра в том самом зале, где стоял трон Наполеона, решится все, решится судьба России. А мы, русские люди, пьем шампанское... (Кто-то подал ему бокал. Он жадно выпил.) Пляшем людоедские уанстепы...

Эгар наклоняется к Неклюдову:

— Кстати, генерал, могу доставить вам небольшое развлечение. У меня есть лишний гостевой билет на Версальскую конференцию.

Затемнение.

Из затемнения — Версальский дворец.

У дворцового подъезда смешанный караул — французы, шотландцы в юбочках, долговязые нахальные американцы. Много зевак.

Лакеи в белых чулках и алых ливреях величественны, как жрецы.

К подъезду одна за другой подкатывают машины. Из них выходят делегаты мирной конференции. Поднимаются по парадной лестнице. Как и в кафе, здесь настоящее смешение племен и народов.

В одном из автомобилей члены «Русского парижского совещания».

Первым выходит князь Львов. Он пытается гордо нести свою плешивую голову.

Фоторепортеры бросились к автомобилю. Кто-то крикнул:

— Чепуха! Это просто белогвардейцы!

Фоторепортеры отходят: белогвардейские лидеры уже давно не сенсация.

Львов задержался перед лестницей, обращается к своим спутникам:

— Итак, господа, здесь сегодня решается судьба России. Будем же тверды, господа!

Делегация входит во дворец.

В малом зале производится проверка полномочий и пригласительных билетов. Это чистая формальность. Делегатов пропускают, просто узнавая их в лицо. Но белогвардейскую делегацию задерживают. Молодой человек с вкрадчивыми манерами, с безукоризненно ровным пробором почтительно склоняется перед Львовым:

— Ваши полномочия, господа.

Львов, слегка волнуясь, поясняет:

— Видимо, какое-то недоразумение. Мы не получили приглашений, а ведь сегодня русский вопрос... Наш вопрос...

Молодой человек направляется к столику, на котором разложены списки и документы. Хорошенькая секретарша проверяет списки:

— Русская делегация? Не помню. Сейчас посмотрю... Как вы сказали? Львов, Гучков, Савинков?.. Здесь нет...

Мимо проходит делегация арабов.

Белогвардейские деятели нетерпеливо переминаются с ноги на ногу.

Молодой человек:

— Может быть, по славянской группе?

— Сейчас посмотрю,— девушка перебирает списки: — ...сербы... румыны...

— Румыны не по славянской группе.

— Неужели? — Снова просматривает списки.—Нет, русских нет...

Молодой человек возвращается к делегации. Разводит беспомощно руками:

— Вас нет в списках, господа, но я попытаюсь.— Торопливо уходит.

Мимо, вместе с Эгаром, важно шествует генерал Неклюдов. Входит в зал заседаний.

Расположенные амфитеатром стоят золотые кресла. В них представители двадцати семи народов.

Выше, там, где некогда стоял трон Наполеона, лидеры великих держав: Клемансо—угловатый, коренастый, в серой визитке и неизменных серых перчатках; похожий на пастора Вильсон; розовый седовласый Ллойд-Джордж; Орландо — обрюзгший жгучий брюнет; князь Сайондзи — высокий старый японец с лицом цвета слоновой кости.

Французский дипломат обращается к представителям великих держав:

— Представители России настаивают на допуске их на конференцию.

Седые усы и брови Клемансо приходят в движение:

— Выражайтесь яснее, Пишон. Какие «представители России»?!

Пишон с дипломатической учтивостью:

— Я имею в виду группу делегатов, возглавляемую князем Львовым, бывшим министром Временного правительства.

Клемансо отрывисто и свирепо:

— Мир, который будет здесь установлен, уже не касается России.

Малый зал. Русская делегация ждет.

Львов, кипятясь:

— Итак, господа, остается недосказанным, представляет ли Россия нацию свободных людей или сброд взбунтовавшихся рабов. Господа, надо протестовать.

Гучков меланхолически:

— К кому аппелировать, князь?

— К мировому общественному мнению.

Савинков показывает на газетчиков, со скуки затеявших карточную игру:

— Мировое общественное мнение в лице мировой прессы только этого и ждет.

Зал. Клемансо открывает заседание:

—...Большевистская опасность велика. Большевизм распространяется. Он захватил Балтийские области и Польшу. Получены угрожающие известия об его успехах в Будапеште и Вене... Если большевизм распространится в Германии, достигнет Италии, Европа окажется перед лицом величайшей опасности... (Начинает кашлять.)

Слово для предложения по русскому вопросу берет представитель княжества Монако.

Маленький толстый брюнет с пальцами, унизанными перстнями, торопливо поднимается с места.

На скамьях прессы сидят Эгар и Неклюдов.

Генерал всему умиляется:

— Монако? Боже ж ты мой, там жена-покойница проиграла в баккара бабушкино именье!

Вильсон вышел из состояния апатии. С любопытством, как редкого зверька, разглядывает представителя знаменитого княжества. Ллойд-Джорджу на ухо:

— Интересно, какое отношение имеет игорный дом к русской проблеме?

— Самое прямое, господин президент, — острит Ллойд-Джордж,— до революции русские богачи проигрывали в Монако целые состояния, а теперь они лишены этой возможности. Безжалостные большевики разрушают экономику мирного маленького княжества.

Толстый человек ораторствует:

—...Россия сегодня — это объект международных отношений, но не суверенный субъект. Мы должны заявить русским, что применим силу, чтобы восстановить прежнее положение вещей...— Говоря, он все время вертит на пальце кольцо. Наконец роняет его. Продолжая ораторствовать, начинает искать кольцо на полу.

Между тем представители великих держав вполголоса совещаются между собой. Ллойд-Джордж тронул за рукав Клемансо. Кивнул в сторону оратора.

— Малыш прекрасно повторяет ваши слова.

— Это точка зрения всей Европы,—отвечает Клемансо.— Но вернемся к делу. Самое меньшее, с чем может примириться Франция,— это мандат на Украину, Крым, Бессарабию... Кроме того, мы заинтересованы в донецком угле.

— Вы забываете, что основные расходы по вооружению белых армий легли на плечи английских налогоплательщиков,— говорит Ллойд-Джордж.

Толстый человек ораторствует, появляясь из-под стола:

— Старая Россия не существует, вместо нее пришло к власти некое странное чудовище.

Вильсон, разглядывая оратора:

— Я все жду, когда он, наконец, скажет: «Делайте вашу игру, господа!»

Ллойд-Джордж с усмешкой:

— Мне кажется, мы не ждем приглашения.

Клемансо свирепо:

— Основная черта британского юмора — его неуместность!

Места гостей. Никто не слушает ораторов.

Неклюдов встревоженно:

— Наше дело что-то слабо подвигается.

— Пустяки, генерал,— успокаивает Эгар,— вся реальная политика делается в Вашингтоне и Лондоне. Вы сами в этом убедитесь.

Затемнение.

Из мутных волн тумана поднимаются готические шпили Вестминстерского аббатства.

Долго висит в воздухе тягучий звон башенных часов.

Лондон.

Едва различимый сквозь туман пробирается под мостами буксир. Все застилает черный дым.

Вьется дымок сигары, плывет темными кольцами.

Кабинет Черчилля в Лондоне. Не слишком большая комната, пол которой целиком затянут малиновым ковром. Над огромным мраморным камином портрет королевы Виктории.

Тяжелая, добротная мебель.

На столе карта России. Вокруг стола пожилые джентльмены — те, кто держат сейчас в руках всю мощь Британской империи. С краю стола сидит генерал Неклюдов в новом генеральском мундире.

Эгар продолжает докладывать:

— Фактически Петроград окружен. В самом Петрограде созрел огромный заговор, нити которого мы держим в руках. Всюду в красной России свирепствуют голод, тиф и разруха.

Черчилль:

— Было бы безумием упустить открывающиеся перед нами возможности.

Ллойд-Джордж сдержанно возражает:

— Английские рабочие противятся оказанию помощи белым армиям.

— Неслыханно! — Но я уверен, что и это препятствие мы можем сломить.

Ллойд-Джордж расчетливо:

— Мне кажется, что при существующем положении в России мы можем спокойно выжидать события.

— Выжидать события? Как долго? Надо немедля учредить Верховный Совет союзников, объединить все государства, враждебные большевикам, в одну громадную военно-дипломатическую систему и осуществить обширную программу вооруженной интервенции. Я придаю решающее значение наступлению на Петроград. Это дорога в Москву. Если наш флот поддержит белые армии, падение Петрограда надо считать предрешенным. (Короткий поклон в сторону присутствующих на совещании первого лорда адмиралтейства и адмирала Коуэна, командующего северной эскадрой.)

Пауза. Потом первый лорд адмиралтейства говорит отрезвляющим тоном:

— Вы забываете о фортах Кронштадта, господа. Мы не можем подставить британские корабли под жерла крепостных орудий.

Неклюдов тихо:

— Форты Кронштадта будут молчать.

Затемнение.

Серая дождливая Балтика. Мчит балтийский ветер тревожные, рваные облака.

Дым вырывается из труб линейного корабля.

Зарываясь в свинцовую волну, идут боевые корабли адмирала Коуэна.

На мостике флагманского корабля стоит адмирал Коуэн. Рядом с ним командор Эгар.

Развеваются на мачтах флаги Соединенного Королевства.

С орудий сняты чехлы.

Хищные стремительные миноносцы несут охранение.

Вся эта угрюмая, унылая мощь движется на восток.

Затемнение.

На высоком холме командный пункт Северо-западной белой армии. Широкий пейзаж. Вдали сверкает залив.

К командному пункту на коне подскакал связной. Спрыгнул на землю. Навстречу выходит адъютант. Связной лихо козыряет:

— Срочный пакет генерал-майору Родзянко.

Адъютант хочет взять пакет, но связной продолжает:

— Приказано передать лично его превосходительству.

Вышел Родзянко. Это молодой самонадеянный генерал, солдафон с головы до ног. За ним почтительно следует начальник его штаба Зейдлиц.

Генерал берет пакет. Быстро разрывает конверт. Читает:

— Британская эскадра под командованием адмирала Коуэна вошла в Балтику! Слава тебе, господи! — Широко перекрестился.

Зейдлиц восторженно:

— Наконец-то, ваше превосходительство! Разрешите доложить генералу Юденичу?

Родзянко, недовольно поморщившись:

— Успеем! — Наполеоновским жестом закладывает руку за борт мундира: — Я приказываю наступать!

Затемнение.

Ночь.

Темные силуэты деревьев на фоне светлого северного неба.

Заросшее камышом болото.

Где-то во мраке тихая отрывистая команда:

— Вперед а-арш!

В грязи и тине хлюпают тяжелые солдатские башмаки английского образца.

По лесным тропам продвигаются вперед белогвардейцы.

Часовой с красной звездой на фуражке услышал какой-то шорох, поднял винтовку:

— Кто идет?

Позади часового вырастает темная фигура. Удар. Тихий стон, часовой падает в липкую грязь.

Подошел офицер. Небрежно потыкал сапогом тело красноармейца. Сделал знак итти дальше.

Идет на рысях эскадрон кавалерии белых.

Бьет батарея белых.

Едва возвышаются над водой смутные очертания английского монитора. На борту надпись: «Эребус».

Ударила огромная пушка.

Сосны озарились отблесками разрывов.

Запылала деревня.

С плачем и криком побежали жители.

Отстреливаясь, отходит небольшая группа красноармейцев.

Взрыв. Вскинув руки, упала какая-то женщина. Рядом с ней в луже крови ребенок.

Белогвардейцы врываются в деревню.

Строчат пулеметы.

Группа беженцев пробирается через лес. Вдали зарево.

Женщина в слезах ломает руки:

— Господи, да что же это? Мы сыновей Красной Армии отдали. Где ж они, наши защитники?

По лесной дороге с грохотом мчится двуколка. Какой-то матрос стоя управляет лошадьми.

Увидал беженцев, круто осадил лошадей:

— Куда идете, на Петрово, что ли?

Нестройный хор голосов отвечает:

— На Петрово...

— Нельзя. Там белые. Обходите Петрово лесом,— матрос рукой показывает направление.

Среди беженцев кто-то заплакал.

Старуха подошла ближе к матросу:

— Ты объясни, сынок, как же этакое получилось?

Матрос нахмурился:

— Измена, бабушка. Целый полк перешел на сторону белых, а других взяли врасплох.

Подошел старик:

— Нет порядка, но ты, мать, дай срок. Дойдут до Ленина наши слезы.

— Верно! — матрос дернул вожжами. — Слушай мою команду, носов не вешать!

Лошади рванули. Двуколка с грохотом понеслась по дороге. Беженцы глядят вслед матросу приободрившись.

Затемнение.

Утро. Башни Кремля. Издали доносится песня.

Несмотря на ранний час, на площадях Кремля заметно оживление. В Кремле субботник. Ленин и пожилой рабочий с трудом несут на плечах тяжелое бревно.

У пьедестала царь-колокола свалили его на груду таких же бревен; с трудом переводят дыхание.

Большим пестрым платком рабочий вытирает выступивший на лбу пот:

— Отдохнули бы, Владимир Ильич! Тяжело ведь.

— Чего же отдыхать, а я и не устал, — говорит Ленин.

— Перекурить пора.

— Да, да, пожалуйста, — Ленин и рабочий усаживаются рядком на принесенное ими бревно.

Рабочий скрутил «козью ножку», несколько раз глубоко и жадно затянулся, потом похлопал ладонью по бревну:

— Вот бревно перетащили и вроде как дело сделали, а ведь, ежели говорить по правде, разве это работа?

Ленин бросает на собеседника быстрый проницательный взгляд.

— Вот как, что же вам не нравится?

— Руки настоящего дела просят, Владимир Ильич. Только поглядеть вокруг — сколько работы накопилось. Везде разруха...

— Правильно. И как вы считаете, почему?

— Доверчивы мы еще очень. Много везде чужого народа. — Рабочий тяжело вздохнул. — Никак не унимается мировая буржуазия.

— Мировая буржуазия действительно не унимается, — говорит Ленин. — Я уверен, что этой весной Антанта опять начнет натиск. Уже распространяются слухи о походе четырнадцати держав.

— Это каких же четырнадцати, Владимир Ильич?

— Четырнадцати? Гм... подсчитаем. Англия — раз, США, Франция, Италия, Япония, Греция, Югославия, Польша, Чехословакия, Финляндия, Эстония, Латвия и прибавьте Колчака и Деникина. Да, подсчет точный...

Рабочий даже привстает от волнения:

— Владимир Ильич, я так понимаю, что нам не впервой.

Ленин внимательно глядит на собеседника:

— Все одолеем. Народ у нас чудесный... Останется позади эта гражданская война, интервенция, и тогда откроется главное — мирное строительство социализма. Мы все хотим его. Не только наши дети, но и мы с вами увидим новую жизнь, за которую сейчас боремся... (Пауза.)

Через Кремлевскую площадь по направлению к Ленину бежит его секретарь.

Ленин увидел. Глядит на него встревоженно.

Секретарь подбежал. Докладывает, переводя дыхание:

— Срочно, Владимир Ильич. На прямом проводе Петроград...

Наплыв.

Кабинет Ленина. Владимир Ильич у телефона.

Сейчас Ленин — живой сгусток энергии, воли.

— Прорвались и двигаются на Петроград?.. Для меня совершенно ясно, что наступление генерала Родзянко — это обдуманный и решенный в Вашингтоне, Лондоне и в Париже шаг, это новые замыслы Черчилля... Черт знает что! Кто у вас наблюдает за порядком?.. В Питере скопище бывших собственников и бывшего офицерства... Мосты и водопроводы взлетают на воздух, а вы присылаете рисуночки и схемы, да жалобы!.. Что? Эвакуировать Петроград? Передайте Зиновьеву, что эти директивы гибельны и преступны.

Ленин с раздражением бросает трубку. Повторяет:

— Схемы, рисуночки... Сидят там... — махнул рукой. — Сталин?.. Теперь только Сталин.

И сразу, как бы в ответ на слова Ленина, слышится величественная симфоническая музыка. Песня времен гражданской войны.

Над необъятной степью, над дымом сраженья встает солнце.

Мчатся всадники с красными лентами на лихо заломленных кубанках. Черные бурки развеваются по ветру.

Летят тачанки. Захлебываясь, бьют пулеметы.

Грозно и победно бушует музыка. Весь эпизод пронизан этим единым стремительным ритмом. Постепенно вплетается шум идущего бронепоезда, перестук колес.

Бронепоезд идет по степи, идет под артиллерийским обстрелом. Совсем рядом ложатся снаряды, но поезд

мчится вперед сквозь вихрь огня, дыма и взметенной взрывами земли.

Открывается броневая дверца. С неизменной трубкой в руке появляется Сталин.

Озаренный восходящим солнцем, спокойно и задумчиво смотрит вперед.

Наплыв.

Сталин идет по Кремлевской площади.

Словно в отдалении, затихает гул битвы и шум поезда.

Сталин поднимается по лестнице.

Идет по коридору дворца.

Навстречу Сталину спешит Ленин:

— Вот он, пламенный колхидец!

Рукопожатие.

— Я очень, очень рад, что вы приехали, Иосиф Виссарионович. Положение весьма тяжелое. ЦК постановил просить вас отправиться в Петроград.

Сталин:

— Я готов выполнить любое поручение партии.

Оба идут в кабинет Ленина.

Ленин ходит по комнате из угла в угол. Сталин стоит у раскрытого окна. За окном видны зубцы и башни кремлевских стен и за ними вечерняя Москва. Загораются огни. Ленин продолжает говорить:

— Одним из самых важных фронтов становится Питерский. Отдать Петроград мы не можем даже на самое короткое время. Город должен быть защищен. А уважаемое питерское руководство растерялось и дало директиву об эвакуации города. — Ленин говорит с возмущением. — Это преступление. Этакие удельные князья: хочу — уезжаю, хочу — отступаю, хочу — топлю флот. Существует ли для них ЦК? Существует ли для них правительство?

Сталин. Эти пораженческие настроения надо раздавить, и решительно! Если потребуется, — в голосе Сталина чувствуется непреклонная воля, — закроем все учреждения, кроме безусловно необходимых, произведем массовые мобилизации коммунистов и рабочих, но людей на фронт дадим и противника отбросим.

Ленин. Что бы я хотел особо отметить. Противник все упорнее действует изнутри. Надо быть решительным и непреклонным. Надо принимать любые меры. Противник опасный, старый колониальный каратель, душить умеет, душит до конца.

Сталин. Это мы их додушим, и до конца.

Входит секретарь. Передает Ленину заготовленный документ. Тот быстро пробегает его глазами. Кивком головы отпускает секретаря, оборачивается к Сталину:

— Мандат для вас заготовлен. (Читает.) «17 Мая 1919 года. Совет Рабоче-Крестьянской Обороны командирует члена своего, члена Центрального Комитета Российской Коммунистической партии, члена Президиума Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Совета Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов Иосифа Виссарионовича Сталина в Петроград и в другие районы Западного фронта для принятия всех необходимых мер в связи с создавшимся на Западном фронте положением. Все распоряжения товарища Сталина обязательны для всех учреждений, всех ведомств, расположенных в районе Западного фронта. Товарищу Сталину предоставляется право действовать именем Совета Обороны и отстранять и предавать суду Военно-Революционного Трибунала всех виновных должностных лиц»... Есть у вас, товарищ Сталин, какие-нибудь дополнения?

— Нет, документ исчерпывающий.

— Вручаю вам. — Ленин передает мандат Сталину.

Крепкое рукопожатие.

Затемнение.

Дюны. Мачтовый сосновый лес. Железнодорожное полотно. Чувствуется близость фронта. Кое-где видны окопы и колья с колючей проволокой. То здесь, то там разрывы снарядов вздымают столбы огня, земли и дыма.

К звукам боя начинает примешиваться шум идущего поезда. Вот и сам поезд показался из-за поворота. Это короткий состав, всего из трех-четырех вагонов. Один снаряд лег так близко, что поезд осыпало землей.

У окна штабного вагона с трубкой в руках стоит Сталин.

Еще один разрыв.

Поезд резко замедлил ход. Совсем остановился. Около паровоза и вагонов суетится поездная бригада.

Сталин вышел из вагона. К нему подходит секретарь:

— Товарищ Сталин, полотно повреждено.

Сталин неторопливо выколачивает трубку:

— Мы пройдем пешком.

Секретарь неуверенно переступает с ноги на ногу:

— Это небезопасно, товарищ Сталин.

Сталин поднимает на молодого командира спокойный насмешливый взгляд:

— «Волков бояться — в лес не ходить».

Сталин с несколькими сопровождающими идет по полотну железной дороги. Он не обращает внимания на близкие разрывы снарядов.

Навстречу попадается двуколка. На двуколке мечется и стонет тяжело раненный боец. Зритель помнит его по сцене встречи красноармейцев с беженцами. Двое легко раненных сопровождают двуколку.

Один из раненых заметил Сталина и его спутников:

— Товарищи начальники, это что ж делается? Нигде не добьемся помощи...

Сталин быстро направляется к двуколке. Судьба раненых, оставшихся без помощи, глубоко взволновала его.

Молодой боец на двуколке мечется и стонет:

— Пить...

Сталин оборачивается к секретарю:

— Флягу!

Секретарь отстегивает от пояса походную флягу.

Сталин берет флягу из рук секретаря. Осторожно приподняв голову раненого, подносит воду к его губам. Раненый жадно пьет. По лицу разливается выражение покоя, сознание прояснилось. Взглянул на Сталина. Улыбнулся страдальчески:

— Спасибо.

Сталин заботливо опускает голову раненого на солому.

Тот на мгновенье закрыл глаза, потом снова забеспокоился:

— Плохо... измена...

Стрельба притихла, и в наступившей тишине отчетливо слышны визгливые звуки баяна, слова распеваемых частушек.

Сталин своим спутникам:

— Доставьте раненых в мой поезд. Немедленно окажите помощь.

Торопливо приближаются двое военных.

Сталин резко обращается к ним:

— Где комиссар?

Один из подошедших сообщает с готовностью:

— На концерте. Так что происходит митинг-концерт для доблестных фронтовиков.

Сталин:

— Что ж, пойдем на митинг-концерт.

Просторный сарай битком набит народом. На импровизированной эстраде баянист и две певицы в фантастических сарафанах.

Отдельно от остальных зрителей, перед первым рядом, картинно отставив ногу, на табурете сидит комиссар. Он весь в коже, ремнях, увешан оружием и какими-то значками. На его толстом, простоватом лице выражение безмятежного наслаждения искусством.

Остальная аудитория столь же красочна. Это главным образом матросы, обвитые пулеметными лентами, в лихо сдвинутых на одно ухо бескозырках, бородатые фронтовики с котомками, винтовками, кружками и чайниками. Есть и женщины.

Концерт пользуется успехом. Певицы, кончив петь, раскланиваются, но зрители требуют продолжения:

— Даешь еще!

— Бис! Бис!

Где-то близко разрыв снаряда.

Баянист вопросительно смотрит на комиссара.

Тот дает знак повторить номер.

Через толпу зрителей секретарь Сталина с трудом протискивается к эстраде.

Наконец секретарь пробился вперед. Наклонился к комиссару. Что-то говорит. Комиссар не слушает, недовольный тем, что ему помешали наслаждаться искусством, раздраженно отмахивается.

— Вы же видите, я занят...

Но секретарь настойчив, и комиссар нехотя поднимается. С сожалением покинув свое место, идет к Сталину.

Сталин ждет. Комиссар, увидев его, вдруг робеет. Сразу теряет свой небрежный начальнический вид, представляется:

— Комиссар округа явился по вашему вызову.

Сталин разглядывает комиссара и под этим испытующим взглядом толстяк вянет, словно худеет на глазах.

— Вот организовали митинг-концерт, можно сказать, в труднейшей боевой обстановке...

— Вижу... Пройдемте ко мне.

Вагон Сталина. Сталин стоит за столом. Против него комиссар.

Сталин. Сообщите о численности войск округа и фронта.

Комиссар (еще больше робея). На сегодняшний день на довольствии в частях округа, считая фронт (взглянул в записную книжку)... числится 192 529 человек и 25 064 лошади.

Сталин (сухо). Лошадей пока оставим. Займемся людьми и их деятельностью. Вы сообщили число едоков. Меня интересует реальное число бойцов.

Комиссар растерянно молчит.

Сталин повторяет вопрос:

— Я еще раз спрашиваю о числе бойцов.

— Что-то около 50 тысяч.

— Вы комиссар или «что-то около»? В функции комиссара входит знание дела, людей, фактов, обстоятельств.

Комиссар растерянно роется в своей записной книжке:

— Как-то из памяти вылетели цифровые данные...

— Плохая, неделовая у вас память. Как обстоит дело с военным обучением?

— В силу объективных причин обучение приостановлено.

— Какие это объективные причины?

— Наступление белых.

— Значит, тогда, когда Красной Армии особенно нужны обученные резервы, обучение этих резервов «объективно» прекращено?

— Мы думали...

— Что вы думали?

— Может быть, ежедневное обучение вызовет недовольство населения... И так уж усилилось дезертирство...

— Что вы предприняли?

— Отпечатали обращение, провел также митинги-концерты...

— И что дальше?

— Произошли кулацкие восстания.

— Следовательно, в результате ваших обращения и концертов-митингов произошли восстания? Так надо понимать?

Под градом этих точных, неумолимых вопросов комиссар окончательно теряется.

Сталин (секретарю). Заготовьте приказ о снятии комиссара. (Обращается к комиссару.) Вы свободны.

Комиссар испуганно моргает, пятится к двери. Выходит.

Секретарь. Товарищ Сталин, прибыл член Военного Совета Балтфлота Воронов.

Сталин. Просите.

Входит Воронов, немолодой матрос с седеющей головой. Чувствуется по внешнему облику, что это не кадровый флотский офицер, а командир из матросов или рабочих. Сталин идет к нему навстречу, здоровается, говорит:

— Необходимо срочно организовать осмотр кронштадтских фортов. Обеспечьте присутствие начальника артиллерии Кронштадта.

Затемнение.

Катер вспарывает серые воды Балтики.

В рубке катера Сталин.

Рядом со Сталиным находятся член Военного Совета Балтфлота Воронов и начальник артиллерии Кронштадта Буткевич — бывший офицер царского флота, плотный человек с моржевыми усами.

Сталин склонился над картой.

На карте видны наименования фортов.

Мы слышим голос Воронова, перечисляющего форты:

— Форт «Обручев», форт «Первомайский», «Серая лошадь», «Красная Горка»...

Сталин обращается к Воронову:

— «Красная Горка» — такой же ключ к Кронштадту, как Кронштадт — ключ к Петрограду.

Воронов докладывает Сталину:

— Форт имеет 12-дюймовые батареи. Сплошной круговой обстрел. О состоянии форта может подробно доложить начальник артиллерии Кронштадта товарищ Буткевич.

Сталин оборачивается к Буткевичу:

— Прошу вас.

— Слушаюсь. Специальная комиссия только что провела детальное обследование.

— Каковы же результаты?

— Вот о «Красной Горке». Техническая часть в полной исправности... Настроение как комсостава, так и команды хорошее, боевое. На «Красную Горку» можно положиться, как на вполне надежную опору.

Сталин пристально глядит на стоящего перед ним командира:

— Это выводы комиссии. А ваши личные?

— Я начальник артиллерии, следовательно, только технический специалист. — Буткевич разводит руками. — В функции политические не разрешаю себе углубляться.

Воронов. Товарищ Буткевич, отвечайте прямо.

Буткевич (пожимает плечами). Я присоединяюсь к выводам комиссии, товарищ член Военного Совета... полагаюсь на ее авторитет.

Сталин. Ваше сообщение не может считаться удовлетворительным.

Воронов. Приближаемся к Кронштадту, товарищ Сталин.

Катер проходит мимо боевых кораблей.

На рейде стоят: «Петропавловск», «Андрей Первозванный», «Олег», «Комсомолец».

Около них, как муравьи, снуют портовые буксиры.

Мощные стрелы пловучих кранов, захватив тело орудия и палубные артиллерийские установки, с визгом и скрежетом опускают все это на баржи.

Из рубки катера на мостик выходят Сталин, Воронов и Буткевич.

Сталин, нахмурясь, наблюдает картину работ.

— Что там происходит?

Воронов не успевает ответить, как за него отвечает Буткевич:

— Идет подготовка к затоплению кораблей согласно директиве Главкома.

— Вот как? — Сталин глядит на Буткевича. — Подготовка к затоплению...—обращается к рулевому: — Поверните к этим кораблям...

Буткевич вытягивается:

— По долгу службы считаю обязанным предупредить: на кораблях волнение... Не могу поручиться за вашу безопасность.

Сталин:

— Эти предупреждения запоздали — мы идем к кораблям.

На «Петропавловске» группа моряков в рабочих робах вместе с рабочими доков занимаются разоружением корабля. Среди матросов мы узнаем Шибаева.

Палуба линкора «Петропавловск». Идет демонтаж орудий. Одну из пушек обвязывают цепями.

Прозвучала протяжная команда:

— Выбирай по-малу!

Орудие, подхваченное цепями, оторвалось от палубы и поплыло в воздухе.

Моряк-сверхсрочник Болдырев глядит на орудие. Слеза катится по его огрубевшему, иссеченному ветром лицу.

Другие моряки хмуро отвернулись.

Болдырев вдруг не выдержал. Злобно и одновременно умоляюще закричал крановщику:

— Стой!.. Довольно! Опускай пушку на место... Не могу... Своими руками губить корабль... Эй, тебе говорят! Опускай пушку!

Все кругом взбудораженно зашумели. Того и гляди начнется драка. Орудие неподвижно повисает в воздухе. Крановщик не знает, кого слушаться.

Один матрос вырвался вперед, кричит истерически:

— Эх, пропадать, так с музыкой! Круши все! Бей, вали...

Схватив тяжелую кувалду, вбегает на командный мостик. Что-то нечленораздельно вопя, начинает разбивать навигационные приборы.

— Пусть не достается белякам и англичанам!

Некоторые матросы уже готовы последовать его примеру. Зазвенели разбитые стекла.

Дэкс в матросской одежде суетится среди группы возбужденных моряков:

— Правильно! Так и надо! Беляки наступают, не отдавать же им кораблей.

— Не отдавать!

Рыбалтовский, холодный и насмешливый, невозмутимо наблюдает.

Шибаев бросается вперед. Заслоняет своим телом еще уцелевший компас. Отнимает у матроса кувалду:

— А ну, кончай. Будешь горячиться — живо остудим. Балтийская вода, она от дури хорошо помогает.

Матрос, ругаясь, пытается вырваться, но Шибаев держит его железной рукой. Постепенно матрос затихает, начинает оправдываться:

— Да я что... я чтоб врагам не досталось...

— А мы, может, и так не отдадим,— говорит Шибаев.

Сталин издали видит всю сцену. Спрашивает Воронова:

— Кто этот матрос?

— Шибаев, — отвечает Воронов. — Из рабочих, верный человек. Выдвинули его на работу в Особотдел.

Сталин кивнул головой. Идет к матросам и рабочим.

Навстречу Сталину приближается высокий, худощавый человек в морской форме, типичный кадровый офицер старого флота. Вытягивается:

— Начальник кронштадтской базы Рыбалтовский.

Сталин спокойно спрашивает:

— Что здесь у вас происходит?

Рыбалтовский оглядывается. Матросы не знают, кто перед ними. Они притихли. Угрожающе молчат.

Сдерживая ярость, Рыбалтовский говорит сквозь зубы:

— Мятеж... бунт! Неповиновение распоряжению Главкома.

Пожилой моряк хмуро глядит на Сталина.

— А что, сами не видите? Корабль разоружаем. Ремонтировали, ремонтировали. Привели в готовность. Хоть сейчас на врага. А тут приказ из Питера: снять с кораблей пушки, а корабли потопить.

Толпа вокруг Сталина быстро увеличивается.

Вырываются отдельные реплики:

— Все прахом пошло... Пропала Балтика... Эх, что теперь толковать...

Сталин. Не верно. О важных делах надо говорить, и даже обязательно... (Неторопливо достал кисет, набил трубку, передал кисет матросу, стоящему ближе всех.) Курите, товарищи. (Кисет идет по рукам. Сталин спокойно продолжает.) Вот вы недовольны, что по приказу Главкома корабли разоружают! Но разве будет лучше, если эти орудия попадут в руки противника? Если белые из наших же пушек будут бить по Красной Армии?

Старый матрос неуверенно переминается с ноги на ногу:

— Оно действительно... нескладно.

Сталин. С другой стороны, если подумать неспеша, есть еще один выход — не топить и не разоружать корабли, а, наоборот, привести флот в боевую готовность и самим громить врага, громить без пощады, чтобы забыл навсегда, как совать нос к Красному Питеру.

Молодой матрос, вдруг сорвав бескозырку, кричит:

— Здорово!

Пожилой матрос угрюмо:

— Изверились мы. Столько начальства из разных мест видали-перевидали, что и не упомнишь.

Сталин. А я из Москвы... От Ленина.

У пожилого матроса перехватывает дыхание:

— От Ленина, от Владимира Ильича?.. Мы ж Ленину письма слали...

Толпа слушает, затаив дыхание.

Пожилой матрос, заметно повеселев, спрашивает, еще не осмеливаясь верить:

— Значит, директиву насчет потопления кораблей можно того, побоку?

Сталин. У нас есть директива товарища Ленина. Эта директива предписывает привести флот в боевую готовность и решительно двинуть против врага. Защищать Красный Питер — вот единственная директива. А теперь все за работу, товарищи!

Кто-то в толпе вдруг узнал Сталина. Крикнул восторженно:

— Товарищи, да ведь это же Сталин.

— А ведь верно, Сталин!

— Как же мы сразу не признали!

— Ура товарищу Сталину!

— Смерть капиталу, да здравствует Советская власть!

— Ленину и Сталину ура-а-а!

Орудие, висящее в воздухе, дрогнуло и стало опускаться на место.

Сталин, окруженный группой матросов, глядит с удовлетворенной улыбкой на радостно работающих моряков.

Затемнение.

Загрохотали пневматические молоты.

Закрывая пятна ржавчины, пошла из разбрызгивателей краска.

Наплыв.

На фоне кораблей и старых деревьев высится памятник Петру.

Сталин с группой матросов подходит к памятнику, задумчиво смотрит, потом громко читает надпись на цоколе:

«Оборону флота и сего места держать до последней силы и живота, яко наиглавнейшее дело».

Сталин оборачивается к матросам:

— Петр хорошо понимал значение Кронштадта, а вот наши петроградские горе-руководители до сих пор этого понять не могут.

С пристани идут какие-то люди. Это рабочие. Многие несут с собой инструменты. Подошли. Остановились.

Рабочие и матросы стоят друг против друга. Пожилой матрос спрашивает недоверчиво:

— Кто такие? Откуда?

Старый рабочий Потапов выступает вперед:

— Мы с Путиловского завода. Пришли на подмогу. (Гневно и с отвращением сплевывает.) Тьфу!..

Матрос:

— Здравствуйте, братцы-путиловцы. Не больно расщедрились. Что ж вас так мало?

— Дурацкое дело нехитро. Ломать не строить. И нас хватит.

Матросы уже смекнули, в чем дело. Посмеиваясь, подталкивают друг друга.

— Не иначе, как пришли корабли топить.

— Где уж нам самим без мамок и дядек такое дело провернуть.

Рабочий, задетый этими насмешками:

— Умные люди слезы льют, а дураки зубы скалят. Понимать надо, что красный флот — это сила рабочего класса.

Матросы, продолжая потешаться:
— Ты гляди, какой сознательный!
— Пришел и сразу все как есть разъяснил...
Потапов не на шутку начинает сердиться:
— Ну... вы...
Молодой матрос, ликуя:
— Отменили приказ о потоплении к чертовой бабушке!
Потапов:
— Кто отменил?
Голоса:
— Сталин! Сталин!
— Сталин? — ахнул рабочий. — Да разве товарищ Сталин здесь?
Матросы:
— Здесь!
— Здесь? Где же он? — в волнении спрашивает Потапов.
— Вот! — показывает Шибаев.
Люди расступаются. Виден Сталин, идущий с группой матросов.
Вся группа рабочих торопливо направляется к нему.
Потапов кричит еще издали:
— Товарищ Сталин! Товарищ Сталин!
Сталин остановился, глядит на Потапова, видимо не узнавая.
Потапов подбежал посмеиваясь:
— Не признали?
Прикрывает рукой свою окладистую бороду и снимает фуражку.
— Потапов, — восклицает Сталин. — Какую бороду отпустил! Родная мать не узнает.
— А я думал, забыли. — Потапов без церемоний обнимает Сталина.
Сталин:
— Старых соратников не забывают.
Потапов все еще обнимает Сталина за плечи, словно боясь с ним расстаться:
— Что же вы, товарищ Сталин, приехали в Питер, а к нам на Путиловский не заглянули, нехорошо...
Сталин:
— Путиловцы были и останутся для меня верными боевыми друзьями. (К секретарю.) Покажите товарищу Потапову наш план работы, что стоит у нас в списке на первом месте после фронта.
Секретарь с улыбкой достает блокнот и показывает запись Потапову:
— Вот смотрите — «Заехать к путиловцам».

Вытеснение.

Огромный цех Путиловского завода. Столбы света, падающие из-под крыши, пронизывают дымный воздух, как гигантские призрачные колонны. Толпа рабочих окружает недоконченный бронепоезд. Настроение толпы боевое.
Сталин, стоя на площадке бронепоезда, говорит:
— В этих стенах выросли лучшие представители русского рабочего класса. Кто первым поднялся на борьбу в 1905-ом? Путиловцы. Кто в 917-ом с оружием в руках без колебаний восстал против царизма? Снова путиловцы. Сегодня над Питером нависла серьезная угроза. Ленин сказал, что Советская Россия не может отдать Петрограда, даже на самое короткое время. Значит, Петроград должен быть защищен во что бы то ни стало. Полагаю, питерский рабочий класс сумеет это сделать!
Грохот аплодисментов сотрясает стены. Доносятся возгласы:
— Смерть Юденичу и Родзянко!
— Не сдадим Питера!
— А как же с эвакуацией?
Выждав, пока воцарится относительная тишина, Сталин поднимает руку:
— Я предлагаю избрать делегацию. Мы вместе пойдем в Смольный на заседание Комитета Обороны. Думаю, мы сумеем парализовать исходящие оттуда преступные директивы.
Восторженный крик толпы.

Вытеснение.

Белое здание Смольного.
Дверь, охраняемая двумя часовыми. На двери дощечка:
«ПЕТРОГРАДСКИЙ КОМИТЕТ ОБОРОНЫ».
Небольшая приемная. Беседуют двое: знакомый нам комиссар и член Военного Совета Армии, неопрятно одетый, взлохмаченный человек в пенсне. Разговор идет о служебных неприятностях:
— У него были?
Комиссар угрюмо:
— Пришлось... Вас тоже еще вызовет.
— Уже пробовал. Но я все-таки член Реввоенсовета Армии, я взял да и не явился...
Дверь открывается и входит Сталин со словами:
— Зато я явился.
Оба собеседника невольно отскакивают друг от друга.
Сталин, не останавливаясь, проходит к двери, ведущей в зал. Член Реввоенсовета, следуя за ним:
— Товарищ Сталин, а мы вас ждали еще вчера. Что-нибудь задержало в дороге?
Сталин:
— Повидимому, это вас что-то задержало в дороге, товарищ член Военного Совета Армии.
Сталин входит в зал, где уже собрался в ожидании совещания народ. Сейчас должно начаться заседание Петроградского Комитета Обороны совместно с представителями заводов. Вслед за Сталиным идет большая группа матросов и рабочих, возглавляемая Вороновым. Рядом с Вороновым Шибаев. У двери дежурит Катя с санитарной сумкой через плечо. На мгновенье влюбленные встретились глазами, улыбнулись друг другу.
Сталин на ходу снимает шинель, кладет на скамью.
Член Военного Совета (продолжает):
— Вы, верочтно, хотели знать о настроениях в нашей армии? Настроения плохие. Много больных. Части измотаны боями... Нет сил привести их в порядок.
При последних словах Сталин поднимает голову:
— У кого именно нет сил?
— Ну... у нас... В Петрограде,— продолжает в еще более нервном, повышенном тоне член Военного Совета.
Сталин:
— Что вы можете еще сообщить?
— Еще? Могу... Могу, например, сообщить о полной невозможности не только наступать, но и обороняться... Не можем поручиться за судьбу Петрограда...
Сталин (холодно):
— Кто не может поручиться?
— Ну, те... о которых я говорю...— жест в сторону присутствующих.— Нет порядка... лень, отсутствие ответственности...
Сталин резко повышает тон:
— Кстати, об отсутствии ответственности. В вашей армии был случай перехода целого полка на сторону белых.
Член Военного Совета растерянно:
— Такой случай действительно был.
— Это повлекло гибель всего комиссарского партийного состава...— говорит Сталин.
Пауза. Потом Сталин говорит холодным спокойным тоном секретарю:
— Препроводите арестованного в Военный трибунал.
Член Военного Совета, потрясенный:
— Что? Арестовать меня?! Да вы не знаете, кем подписан мой мандат! — судорожно роется в карманах, наконец находит какую-то бумагу, протягивает ее Сталину.
Сталин, не глядя на мандат:
— Не будет принято во внимание.
По залу проходит гул удивления.
Сталин делает секретарю знак. Тот решительно начинает снимать с члена Военного Совета пояс с кобурой. В зале мертвая тишина.
Член Военного Совета стоит растерянный, без пояса:
— Товарищ председательствующий, я протестую... Я... я же... вызван на совещание.
Председатель вскакивает с места, хочет что-то сказать, но потом молча отворачивается.
Сталин (арестованному, спокойно):
— Как-нибудь обойдемся без вас.

Арестованного уводят.

Сталин проходит к столу. На столе карта, исчерченная цветными карандашами. Рассматривает карту, говорит:

— Картина достаточно ясна. Положение города становится тяжелым. Как могло случиться, что фронт, недавно стоявший под Нарвой, откатился почти к Петрограду? Как могло случиться, что некоторые наши части сдались противнику? Очевидно, объяснение одно: не было твердого командования, части комплектовались без политического отбора. Тылы были засорены.

Председательствующий нервно берет папиросу, ломает ее, отбрасывает, берет другую. Протягивает Сталину пачку бумаг:

— Вот сводки. Белые высадили второй десант у деревни Остров, уже заняли Краколье. Противник превосходит нас в технике... (Вываливает на стол перед Сталиным груду сводок.) Вот... Вот.. читайте! Английские корабли и авиация обстреливают все наше побережье. Их подводные лодки подошли к самому Кронштадту. Ленин ругает нас... Он не знает обстановки!

— Ленин великолепно знает обстановку. Дела обстоят действительно плачевно (Сталин просмотрел сводки, спокойно положил на стол)... но не потому, что противник силен.— Сталин склонился над картой.— У Родзянко нет ни пространства, ни людского материала, ни хлеба. Ни Финляндия, ни Эстляндия не являются для Родзянко «собственной территорией». Армия без тыла — такова «Северо-западная армия» белых. — Сталин выпрямился, положив руку на карту.— Такая армия не может долго жить, если, конечно, не произойдут какие-либо непредвиденные события...

Сталин ходит около стола, продолжая говорить:

— Есть данные, что...— Сталин обрывает на полуслове.

В зал входит высокая женщина в кожаной куртке с подчеркнуто большим красным бантом на груди. Прислушивается к тому, что говорит Сталин. Это сотрудница отдела кадров Буткевич.

Сталин вопросительно взглянул на Буткевич. Продолжает говорить:

— Есть данные, что диверсии и мятежи, ослабляющие нашу оборону, составляют часть широко задуманного плана, составленного неким единым центром. Этот центр надо нащупать и раздавить.

Сталин замолчал. Выжидательно глядит на Буткевич.

Буткевич, помявшись немного, поворачивается и уходит.

Нервная реплика из президиума:

— Мы сделали все, что могли!

Председатель. Вокруг нас сжимается железное кольцо. В такой обстановке перед Комитетом Обороны встает задача эвакуации Петрограда...

Шибаев (с места). А я бы эвакуировал не Питер, а всю контрреволюционную сволочь из Питера.

Председатель. Мы парализуем промышленность Петрограда, чтобы ее не мог использовать противник.

Сталин. Мы парализуем эту комиссию по парализации. (Смех в зале.)

Шибаев (с места). Они корабли Балтфлота хотели топить!

Председатель. Да. Нами уже дана директива.

Сталин (спокойно и властно). Эта преступная директива отменена.

Председатель (тяжело переводя дыхание, глядит на Сталина). Кем отменен приказ, который подписал я?

Сталин. Мною. Именем ЦК партии и Советского правительства.

Председатель (в бессильной ярости отступает). Это безумие. История покажет, кто из нас прав.

Сталин (спокойно). Безусловно, история покажет, кто прав.

Общий шум и беспорядочные выкрики с места.

В приемной, напряженно прислушиваясь к тому, что происходит за дверьми, стоит Буткевич.

Зал.

Сталин подводит итог совещания. По тому, как жадно люди ловят каждое слово его, по спокойной и властной уверенности его голоса ясно, что Сталин полностью овладел положением.

— До солдат Красной Армии,— говорит Сталин,— должна быть доведена основная идея: они защищают свою землю, они защищают родную рабоче-крестьянскую Россию.

Катя, захваченная словами Сталина, не выдержала и крикнула:

— Белых надо всех перебить, без этого мира не будет!

— Правильно!—поддерживает Сталин.—Белые подкуплены империалистами Америки и Европы. Они хотят вернуть царя, рабство.

— Кто с врагом заодно,— раздается голос Шибаева,— тому смерть на месте!

Сталин. Изменникам пощады не будет. Всякую эвакуацию предприятий прекратить. Товарищи, совещание считаю законченным.

Народ начинает расходиться.

Сталин громко:

— Тут должен быть Мартынов, председатель Кронштадтского Совета.

— Я здесь, — откликнулся Мартынов. Идет к Сталину.— Слушаю, товарищ уполномоченный...

Сталин отводит его в сторону:

— Возьмите 200—300 человек из лучших, проверенных товарищей. Пойдете на «Красную Горку». Там необходимо усилить гарнизон. Да помните: одним глазом спи, а другим стереги. Потерять «Красную Горку» — это потерять Петроград.— Снова громко: — Мне нужен представитель Особого отдела Балтфлота.

— Здесь! — рапортует Шибаев, вытягиваясь перед Сталиным.— Военный моряк Шибаев!

Сталин внимательно и неторопливо оглядывает стоящего перед ним моряка. В глазах Сталина появилась затаенная улыбка, он узнал Шибаева.

— Вы давно в особых органах, товарищ Шибаев?

— Полгода, как выдвинули, товарищ Сталин... Говорю: «Опыта нет». Кладут передо мною книгу бухгалтерскую: «Видишь?» «Вижу», говорю. «Вот это «приход» — кого из врагов заберешь, пиши в «приход»... А кого по революционному закону и совести выведешь в расход — пиши их в графу «расход». Понял? Ну и берись за дело. Главное доглядай и поспевай...»

Сталин улыбается:

— Принцип дела изложен упрощенно, но в общем верно... Поспевать нам необходимо,— продолжает серьезно.— Сейчас формируется отряд коммунистов для усиления гарнизона форта «Красная Горка». Вы отправитесь с отрядом. Присмотритесь повнимательней к командирам форта. Это бывшие царские офицеры... Срочно сообщите мне о своих наблюдениях.

Вытеснение.

Коридор Смольного.

Люди разбирают винтовки, получают патроны и ручные гранаты. С медицинской сумкой через плечо, с охапкой бинтов в руках по коридору бежит Катя. Чуть не натолкнулась на Буткевич:

— Здравствуйте, товарищ Буткевич! Вы не видели здесь матроса... такого... Шибаева?

— Нет, милая.

— Новости слышали? Наши потопили английскую подводную лодку в заливе. Вот здорово!

Буткевич:

— Да, да... Это замечательно. Жаль только, что на фронтах плохо. (Таинственно понижает голос.) Генерал Родзянко подходит к Питеру.

— Что вы говорите! — Катя сразу расстроилась, помрачнела. Вдруг заметила Шибаева, устремилась к нему.— Вот он!

Подбежала, на мгновенье растерялась от радости и неожиданности:

— Володя! Ты еще здесь? Куда пойдет отряд?

Шибаев уклончиво:

— Пойдем, куда прикажут!

Несколько мгновений Катя колеблется. Потом берет Шибаева за руку, говорит умоляюще:

— Володя, Володечка! Я тебя хочу попросить об одной вещи, только ты мне сразу не говори «нет»...

— Уж не на фронт ли собралась?

Катя горячо:

— На фронт! Ну, ясно на фронт! Вместе с вашим отрядом! Я же санитарка...

В коридоре показался Сталин. Остановился, прислушивается к разговору Шибаева и Кати.

Шибаев отрицательно трясет головой:

— Нет, Катя! Лучше и не заводи разговор...

— Почему? — Катя решила ни за что не уступать, говорит запальчиво. — Что, я хуже других? Нет уж, надо мной не командуй. Как сказала, так и сделаю...

Сталин, проходя мимо:

— О чем спор?

Шибаев вытягивается во фронт, говорит смущенно:

— Так... пустяки, товарищ Сталин.

Катя, набравшись храбрости, решительно:

— Нет, не пустяки, товарищ Сталин. Я прошу зачислить меня санитаркой в отряд Мартынова, а Шибаев меня не берет.

Сталин, улыбаясь, глядит то на Катю, то на Шибаева. Ему ясна вся ситуация.

Катя сразу сбавляет тон:

— Отряд формируется, товарищ Сталин, вот я и думала...

Сталин жестом останавливает ее:

— Понятно. Шибаев, зачислите товарища...

Катя быстро:

— Данилова Катерина.

Сталин:

— Товарища Данилову... Екатерину...

Катя с чувством:

— Большое вам спасибо, товарищ Сталин.

Сталин уходит. Шибаев и Катя присоединяются к отряду.

Затемнение.

Буткевич входит в подъезд своего дома.

Поднимается по лестнице. В облике этой женщины произошло какое-то резкое изменение. Она точно сняла маску. Буткевич выглядит старой и утомленной. Дверь открывает горничная.

— Ольга Симеоновна, вас там дожидаются,— шепчет горничная.

— Кто? — Буткевич встревожена.

— Дэкс и с ним еще какой-то...

Мадам Буткевич облегченно вздыхает. Сразу успокоилась. Перекрестилась. На этот раз пронесло, ничего страшного.

—А-а... Подождут. Скорей переодеваться. Я вся пропахла махоркой и солдатскими сапогами.

Горничная помогает хозяйке снять кожаную куртку, брезгливо держит куртку кончиками пальцев.

Дэкс и Эгар сидят в гостиной.

Эгар с любопытством оглядывает нарядную комнату. На стене висят два больших парадных портрета супругов Буткевич. Дэкс продолжает рассказывать:

— Наши деловые отношения с мадам начались еще в 1914 году. Ее муж начальник береговой артиллерии.

Горничная входит, ставит перед ними графин с клюквенным морсом, два бокала.

Эгар достал бумажник и вынул фотографию, взглянул на нее, потом посмотрел на портрет Буткевич. Он самый.

Дэкс:

— В 17-ом я устроил мадам на работу в Смольный, в учетный отдел (берется за графин). Хотите? Русский клюквенный морс. Со льда.

— А, «русская клюква». Любопытно... (Пьет, прихлебывая.) Морс великолепен. (Пауза.) Я привез письмо Черчилля. Задумана смелая операция.

— Большевики весьма насторожены, сэр.

Входит мадам Буткевич. Оба англичанина учтиво встают. Происходит чопорная церемония представления.

— Буткевич, Ольга Симеоновна.

— Командор Эгар.

— Пожалуйста, садитесь,— мадам Буткевич безукоризненно ведет роль любезной хозяйки.— Что вы тут пьете? Боже, морс! Лиза, бутылку коньяку! Рюмки оставьте мужчинам, мне принесите бокал...

Горничная выходит. Буткевич продолжает другим тоном:

— Господа, в Петроград с чрезвычайными полномочиями прибыл Сталин. Что творится в Смольном, господа! Сталин мобилизует всех и вся!

Дэкс встревоженно:

— Сообщение огромной важности.

У Эгара озабоченный вид:

— Сталин здесь. Это очень все осложняет. Надеюсь только, что на этот раз перехитрим большевиков мы. (К Буткевич.) Как удачно, мадам, что ваш муж начальник артиллерии Кронштадта.

Горничная принесла коньяк. Уходит.

Буткевич, наполняя бокалы:

— Кстати, это приятная беседа за рюмкой или деловая беседа, которая оплачивается?

Эгар рыцарски любезно:

— Мадам, это приятная беседа, которая закончится вознаграждением.

Буткевич:

— Вот это я ценю. (Протягивает бокалы мужчинам.) Ваше здоровье, джентльмены! (Лихо пьет.)

Эгар:

— Мадам, могли бы вы дать полный список коммунистов Петрограда?

— Могу, даже с краткими характеристиками.

— И адресами?

— Если вам это необходимо... Собираетесь брать из кроваток? Это будет стоить 1500 фунтов стерлингов в британской валюте, сэр. Предпочитаю наличными.

— Гарантии?

— Мое имя!

— Вы будете особо сообщать нам о Сталине.— Эгар вручает Буткевич пачку банкнот.— Здесь 1500 стерлингов.

Дэкс:

— Почем же это выходит за человека?

— Сейчас прикину,— мадам Буткевич быстро соображает.— По 2 рубля 15 копеек в русской валюте.— Пересчитывает и прячет деньги.— Счет точен. Но, боже, вы трезвы, как девочки! (Наливает бокалы.) Выпьем, джентльмены! За здоровье генерала Родзянко. После приезда Сталина ему, бедняжке, трудновато.

Буткевич подходит к роялю, ставит на него бокал. Наигрывает бравурную мелодию, снова берет бокал:

— За Родзянко!

И словно в ответ на ее тост раздается потрясающий взрыв.

Все бросаются к окнам.

Еще взрыв.

Вдалеке виден горящий завод.

По улице промчались пожарные тройки.

Снова в комнате тишина.

Дэкс. А вода выключена...

Буткевич (Эгару, многозначительно). Это фейерверк в честь Родзянко.

Эгар (подходит к столику, берет бокал). Великолепно! Но Родзянко надо открыть дорогу. Мадам знает коменданта «Красной Горки»?

Буткевич. Ну, боже!.. Николя Неклюдов... Я помню его еще кадетиком.

Эгар. Вы должны попросить мужа отдать несколько боевых приказов Неклюдову.

Буткевич. Это опасно, но для вас мы сделаем.

(Окончание в следующем номере)

Чен И-фан

КИНОИСКУССТВО НОВОГО КИТАЯ

В мае 1942 года в Яньане на историческом совещании по вопросам литературы и искусства вождь китайского народа товарищ Мао Цзедун призвал работников литературы и искусства освобожденных районов служить народу. «Наши литература и искусство, — сказал он, — предназначены прежде всего для рабочих, крестьян и бойцов».

Выдвинутые товарищем Мао Цзедуном принципы оказали тогда большое влияние на развитие всех видов искусства на территории освобожденного Китая. Но возможность претворения их в жизнь в области кинематографии появилась только после освобождения основных центров кинопромышленности страны, когда на базе национализированных кинопредприятий были созданы государственные студии: Северо-Восточная, Дунбэйская Пекинская и Шанхайская.

Перед киноработниками страны была поставлена большая и ответственная задача — создать в самый короткий срок новую народную кинематографию, которая служила бы интересам рабочих, крестьян и бойцов Народно-освободительной армии, воспевала боевой и трудовой героизм народа и живо откликалась на все злободневные вопросы.

Одной из основных трудностей в решении этой задачи был вопрос кадров. Однако он был успешно разрешен.

Наряду с наиболее прогрессивными деятелями старой китайской кинематографии, которые обладали опытом и профессиональными знаниями, были привлечены кадровые культработники театрально-агитационных ансамблей, действовавших во время войны при различных организациях и в частях Народно-освободительной армии. Большинство из этих людей раньше не работало в кино, все они принесли с собой богатый революционный опыт и знание жизни народа.

Первой приступила к постановке художественных фильмов Северо-Восточная киностудия. В 1949 году ею были созданы шесть художественных фильмов; четыре из них — «Искры», «Дочери Китая», «Невидимый фронт» и «Стальной солдат» — знакомы советскому зрителю. Фильм «Дочери Китая» на V Международном кинофестивале в Карловых Варах был удостоен международной премии как лучший фильм, отображающий борьбу народа за свою свободу и независимость.

На основе опыта 1949 года Центральное управление кинематографии Китайской Народной Республики разработало на 1950 год обширный производственный план, направленный на устранение с экранов Китая тлетворной продукции Голливуда и старых реакционных китайских филь-

«Седая девушка»

«Новые герои и героини»

мов. Благодаря самоотверженной работе коллективов государственных студий этот план был не только выполнен, но и перевыполнен.

В 1950 году государственными киностудиями было создано двадцать шесть художественных и шестьдесят документальных фильмов, а также сорок семь журналов «Хроника нового Китая»; дублировано на китайском языке сорок три художественных и сорок два учебных и хроникальных советских фильма. Кроме того, сорок художественных фильмов создано частными киностудиями.

В марте текущего года китайская кинематография держала свой первый экзамен перед народом. В шестидесяти кинотеатрах двадцати крупнейших городов Китайской Народной Республики проводился первый фестиваль государственной кинематографии. В течение двадцати шести дней было показано двадцать шесть новых фильмов.

Фестиваль открылся фильмом Пекинской киностудии «Новые герои и героини», поставленным режиссером Ши Дун-шанем по популярному роману писателей Кун Цзюэ и Юань Цзина.

Широко используя богатые возможности кино, постановщик фильма рассказал о том, как под руководством коммунистической партии простые деревенские юноши и девушки поднимались на борьбу с японскими оккупантами, как в этой борьбе крепли и закалялись силы народа, который в 1949 году окончательно разгромил гоминдановскую клику и создал свою новую, народно-демократическую республику.

Большую помощь творческому коллективу режиссера Ши Дун-шана оказало население южной части провинции Хэбэй, которое принимало самое горячее участие в съемках фильма и помогло восстановить ряд ярких эпизодов.

Семь лет назад на озере Байян народная милиция захватила японский пароход с вооружением и боеприпасами. Теперь бывшие участники славной партизанской операции разыскали этот пароход и доставили его на место съемок. Они собрали также старые лодки, оружие, с которым воевали против японцев, помогли восстановить ход событий и приняли участие в съемках одного из самых волнующих эпизодов картины.

Просмотрев этот правдивый фильм, легко понять, почему китайский народ сумел выйти победителем в беспримерной борьбе против всякого рода империалистических агрессоров и предателей своей страны.

Восстанавливая историю героической борьбы молодых крестьян, постановщик фильма с большой теплотой показывает на экране чистую и благородную любовь героев фильма, пронесенную через все испытания. С большим режиссерским и операторским мастерством показаны в фильме природа и быт Китая.

Героизму и стойкости китайского народа посвящен и фильм «Концентрационный лагерь в Шанъяо». В январе 1941 года гоминдановцы предательски завели в ловушку Четвертую армию, сражавшуюся с японцами, и нанесли ей удар. Восемьсот бойцов и командиров Четвертой армии, а также много прогрессивных деятелей Юго-Восточного Китая было брошено в гоминдановский лагерь смерти.

Один из авторов фильма «Концентрационный лагерь в Шанъяо» сценарист Фын Сюэ-фын в прошлом сам прошел через все испытания гоминдановского лагеря, однако он увидел там не только ужасы застенка, но и непреклонный дух борцов за счастье народа, их несокрушимую веру в окончательную победу дела революции. Именно это и является лейтмотивом всего фильма.

Теме истории революционной борьбы китайского народа посвящен фильм Пекинской киностудии «Песнь пастуха Северного Шэньси» — лирическая повесть, развертывающаяся на фоне событий, связанных с созданием в 1933 году знаменитого освобожденного пограничного района Шеньси — Ганьсу — Нинся.

Революционно - приключенческий фильм «Народный боец», поставленный режиссером Цзай Чаном по сценарию одного из выдающихся военных корреспондентов Китая писателя Лю Байюя, рассказывает о героической борьбе за освобождение Северо-Восточного и Северного Китая.

Вторая большая тема, над которой работала китайская кинематография в 1950 году,— это тема труда, тема пробуждения могучих созидательных сил рабочего класса и крестьянства. Авторы этих фильмов брали материал из самой жизни. Так прототипом героя фильма «Полный вперед!» явился известный по всему Китаю зачинщик патриотического движения за установление новых трудовых рекордов Чжао Го-юй, который сегодня является заместителем начальника производственного отдела Всекитайской федерации труда.

Этот фильм рассказывает о том, как молодой рабочий станкостроительного завода борется за сокращение времени обработки одной из ведущих частей станка, которая тормозит выпуск заводом готовой продукции. Не все охотно помогают передовому рабочему. Некоторые старые рабочие еще опасаются, что с повышением производительности труда многие на заводе останутся без куска хлеба. Но видя, что успехи новатора не только не вызвали сокращения, а, наоборот, поставили вопрос о дальнейшем расширении завода, рабочие также включаются в соревнование и перекрывают только что установленный рекорд.

Фильм «Женщина-машинист» — это правдивый рассказ о первой женщине Китая, ставшей машинистом поезда,— героине труда Тянь Го-ин

«Народный боец»

«Победа народа Внутренней Монголии»

«Стальной солдат»

«Великое единство народов Китая»

В фильме «Далекая деревня» режиссер У Юн-ган показал, как под руководством коммунистической партии меняется идеология крестьян.

Тесная связь, которая существует между работниками китайской государственной кинематографии и народом, особенно ярко проявляется при постановке фильмов о жизни Китая наших дней. Чтобы лучше понять происходящие на производстве и в деревне преобразования, сценаристы и режиссеры часто едут на завод, в деревню, и подолгу живут в условиях, в которых действуют герои фильма. Так поступил писатель Юй Мин, работая над сценарием фильма «Мост» и вместе с режиссером Ван Цзя-и — над фильмом «Полный вперед!».

Фильм «Песнь о Красном Знамени» режиссер У Цзу-гуан снимал на текстильной фабрике города Тяньцзина; весь коллектив фабрики принимал самое горячее участие в создании фильма.

В 1950 году производство документальных фильмов было сосредоточено в основном на Пекинской киностудии. На материале, поступающем со всей страны от восьмидесяти операторских групп студии, здесь были созданы такие фильмы, как «Великое единство народов Китая» — о дружбе различных национальностей, живущих в Китае; «Народно-освободительная армия и тыл» — о помощи бойцов Народно-освободительной армии сельскому хозяйству и промышленности; «Путь к победе» — о героической работе бойцов железнодорожных частей Народно-освободительной армии, а также многие другие.

Особенно следует отметить совместную постановку двух цветных документальных фильмов «Победа китайского народа» и «Освобожденный Китай», созданных под руководством советских режиссеров Л. Варламова и С. Герасимова коллективами Московской Центральной студии документальных фильмов и Пекинской киностудии. За создание этих фильмов тринадцать сотрудников Пекинской киностудии были удостоены Сталинской премии первой степени.

Большое внимание Центральное управление кинематографии уделяет техническому оснащению государственных киностудий. Построены новые съемочные площади и подсобные помещения. Пущено в эксплуатацию большое количество новой съемочной и звукозаписывающей аппаратуры. Благодаря этому новые фильмы не имеют технических недостатков, которые были свойственны первым произведениям китайской народной кинематографии.

В улучшении технического оснащения студий большую помощь китайская кинематография получила от Советского Союза и стран народной демократии.

Министр культуры Китайской Народной Республики известный писатель и требовательный критик Мао Дунь, подводя итоги работы в 1950 году, заявил, что государственная кинематография добилась выдающегося успеха

Однако не все фильмы 1950 года стоят на одинаково высоком уровне. Учитывая это, Центральное управление кинематографии решило уменьшить количество фильмов, которое первоначально намечалось выпустить в 1951 году, и предложило студиям обратить особое внимание на качество кинопроизведений.

В этом году государственные киностудии должны выпустить четырнадцать художественных фильмов, тридцать девять документальных фильмов и пятьдесят два номера журнала «Хроника нового Китая».

Деятели китайской кинематографии работают сейчас над острыми современными темами, которые находятся в центре внимания населения Китайской Народной Республики.

Режиссер Пекинской киностудии Чень Фын готовит документальный фильм об освобождении Тибета, о мирном возвращении этой искони китайской земли в дружную семью многонационального китайского народа.

Более шести месяцев провел лауреат Сталинской премии режиссер-оператор Сюй Сяо-бин вместе со своими боевыми друзьями операторами Пекинской киностудии на фронтах и в городах Кореи. В настоящее время он заканчивает работу над новым документальным фильмом, в котором расскажет о беспримерной по своему героизму борьбе корейской Народной армии и китайских добровольцев против полчищ американских агрессоров и их вассалов.

Художественный фильм о борьбе с контрреволюционной организацией, называвшейся «И Гуан Дао», ставит на Пекинской студии режиссер Ван Гуан-янь. Сценарий этого фильма написал Ян И-янь — сценарист фильма «Дочери Китая».

Другой фильм о борьбе с контрреволюцией «Чертово слово» ставит на Северо-Восточной киностудии режиссер Ван Цзя-и по сценарию известного писателя Чжао Шу-ли.

На Шанхайской киностудии режиссер Сюй Тао ставит по сценарию Ван Гуна фильм «Прибой на реке Вампу». Этот фильм расскажет о бесчинствах американцев в Шанхае во времена гоминдановского режима.

Критическое освоение опыта прошлого года позволит работникам китайской кинематографии избежать старых ошибок и еще выше поднять качество новых фильмов.

г. Пекин

КНИГИ О КИНО

И. Кокорева

БОЛЬШЕ ТВОРЧЕСТВА

Искусство рисованного фильма столь же интересно и богато возможностями, как и любая другая область советской кинематографии, не знающей подразделения на жанры «высокие» и «низкие», на искусство серьезное и «развлекательное». Все попытки сузить и обеднить идейное содержание и художественную функцию рисованного фильма, лишить смысловой нагрузки его образы и сюжет не могут быть расценены иначе, как опасные рецидивы формалистических тенденций. Интерес, проявляемый к советскому мультипликационному кино, его неизменные крупные успехи на международных кинофестивалях — лучшее доказательство того, что оно занимает прочное и видное место в искусстве социалистического реализма. Соответствующее место может занять в нашей кинодраматургии и литературный сценарий рисованного фильма.

В этом отношении представляет особый интерес выпущенный Госкиноиздатом сборник сценариев рисованных фильмов[1].

С выходом сценария в свет начинается его самостоятельное существование. Читатель, желающий знать все лучшее из отечественной кинодраматургии, ждет знакомства со своеобразным, но обязательно полноценным художественным произведением.

Составитель сборника «Фильмы-сказки» в предисловии предупреждает, что «сборник предназначается для юного читателя». Больше того, предисловие может создать впечатление, будто вообще все наши мультипликационные фильмы адресованы исключительно юному зрителю, поскольку речь в предисловии все время идет об отражении в них счастливой жизни нашей детворы, о духовном мире ребенка, об особенностях детского восприятия и т. п.

Вряд ли можно согласиться с этим. Именно в таком ограничительном определении адресата нередко и кроются истоки легкомысленного, поверхностного отношения к рисованному фильму — отношения, явно недопустимого.

Вот что писала газета «Правда» 11 мая 1951 г.: «Детская литература — важная составная часть всей советской литературы. Но кое-кто из писателей и критиков еще до сих пор склонен смотреть на литературную работу для детей, как на дело второстепенное... Писатели, редакторы и критики призваны решительно бороться против всякого идеологического брака в литературе, предназначенной для детского чтения, против халтуры, за высокую идейность и мастерство детской литературы, за чистоту и выразительность языка, за высокое качество оформления книг для детей различных возрастов, и в частности для самых маленьких».

Поэтому сборник «Фильмы-сказки» нужно рассматривать в общем русле задач, стоящих перед всей советской кинематографией, предъявляя самые строгие требования по отношению к его идейно-художественному уровню.

Надо полагать, что сборник найдет живой отклик у благодарного маленького зрителя, радующегося всякому напоминанию о ярком, красочном волшебном мире, в который переносили его любимые фильмы. Кое-что в сборнике интересно и помимо таких ассоциаций, как настоящая литература, увлекательное чтение, и не только для ребят. В первую очередь это можно отнести к некоторым экранизациям народных сказок.

Сценарий, написанный на основе какого-либо популярного произведения, может иметь литературную ценность лишь тогда, когда он представляет собой не механическую переделку, а подлинно творческую переработку первоисточника с учетом особенностей «языка кино».

Из экранизаций, представленных в сборнике, более всего отличается творческим своеобразием и художественной выразительностью два сценария: «Желтый аист» (авторы Б. Бродский, М. Папава) и «Серая шейка» (автор Г. Березко). И в том и в другом сценарии авторы не только сохранили живую ткань и прелесть оригиналов, но обогатили их идейно и художественно.

В «Желтом аисте» короткая притча вылилась в романтически приподнятое, большое по мысли повествование о неиссякаемой творческой силе китайского народа, которую никогда и ничем нельзя побороть. Это гимн свободолюбию и таланту народа, в котором издавна жила мечта о своем освобождении и счастье. Авторы сохранили оптимистический пафос и национальный колорит сказки, придали ей злободневное звучание, кинематографически разработали сюжет. Они не стремились к психологическому углублению образов, к детализации действия. Все в этом сценарии сделано широкими мазками. Он близок по жанру к реалистическому плакату.

Обидно только, что сатирическая, иногда гротескная характеристика персонажей порой приглушает романтические тона всего произведения. Образы людей из народа только слабо намечены, а фигура музыканта Ми проходит в сценарии, как тень. Если таков был замысел (Мч — лишь мечта народа), то, видимо, нужно было выявлять его отчетливее.

Смело и верно поступил Г. Березко, сохранив общее лирическое настроение сказки Д. Мамина-Сибиряка «Серая шейка», он сделал ее намного драматичнее, действеннее, развил ее образы, а некоторые создал заново. Сюжет сценария не строится на случае, как это было до известной степени в оригинале, а закономерно вытекает из раскрытия колоритных характеров. От этого расширился и стал еще поэтичнее смысл сказки, рассказывающей о мужестве, о дружбе, о победе доброго начала. Сценарий написан с чувством, в лучших традициях русской народной сказки о животных. Можно лишь отметить некоторую его повествовательность, драматургическую вялость.

Кинематографически точно разработаны сценарии «Гуси-лебеди» (авторы И. Вано, А. Снежко-Блоцкая) и «Чудесный колокольчик» (авторы М. Ерзинкян, З. Филимонова).

Первый сценарий сделан в общем очень профессионально и почти без отступлений от популярной русской народной сказки. Правда, при экра-

[1] «Фильмы-сказки». Сценарии рисованных фильмов. Составитель Б. Воронов, Госкиноиздат, 1950.

низации она, к сожалению, получилась намного дидактичнее.

В «Чудесном колокольчике» есть значительные отступления от образов и сюжета сказки Д. Ушинского «Не плюй в колодец — пригодится воды напиться». Авторы сценария стремились разработать характеры, дополнить сказку бытовыми подробностями, внести в нее мягкий, задушевный тон, в чем все-таки перестарались... Сказка Д. Ушинского намного лаконичней, выпуклей по образам, она афористична по языку, резкие и злые характеристики придают ей сатирическую, социальную остроту.

Недостает в сценарии и поэзии труда. Авторы напрасно акцентируют не на трудолюбии Маши, а на ее кротости и смирении. Поэтому-то в сценарии мало настоящего оптимизма, рожденного радостью творчества. Можно было ввести в действие и гораздо сказочнее показать природу — родную стихию трудолюбивой, жизнерадостной Маши. Проявив известную выдумку в разрешении отдельных ситуаций, авторы нашли мало красок для характеристики персонажей. Вряд ли достаточно, например, характеризовать главное действующее лицо, как девочку с «торчащими косичками» (кстати, такие «девочки с косичками» кочуют из сценария в сценарий, дублируя друг друга).

Язык сценария «Чудесный колокольчик» несколько однообразен. Впрочем, и многие другие сценарии сборника отличаются каким-то ровным, «приглаженным», незапоминающимся текстом. Творческую индивидуальность писателей можно обнаружить лишь в языке сценариев «Желтый аист», «Серая шейка» да отчасти «Когда зажигаются елки».

Выделяется басенный текст в сценарии С. Михалкова «Кукушка и скворец». Но тем больше претензий возникает по отношению к художественному уровню сценария в целом. Неоспоримы достоинства басен С. Михалкова — всегда злободневных, идейно насыщенных, точных и лаконичных, легко переложимых для кино. Но создавая сценарий, С. Михалков, к сожалению, проявил мало изобретательности и в характеристике персонажей и в разработке отдельных ситуаций; не все сюжетные линии доведены до конца (например, горлицы и кукушонка). Сценарий получился отвлеченно аллегоричным. Это прямолинейное переложение басни для экрана, не достигшее художественного уровня первоисточника.

Разумеется, экранизациями не исчерпываются задачи мультипликационного кино. Главные поиски направлены на создание новых оригинальных сценариев и, конечно, в первую очередь на современные темы. Но именно на этом пути, как показывает сборник, не так уж много достижений.

Принято считать наиболее жизнеспособным жанром рисованного фильма сказку и басню. Если с этих позиций взглянуть на материал сборника, написанный в жанре сказки, то возникает вопрос: не узко ли и односторонне в ряде случаев поняли авторы свои задачи?

Человечеством создано бесчисленное множество сказок. С образцами народного творчества соревнуются произведения лучших писателей и прежде всего великих русских классиков: Пушкина, Гоголя, Некрасова, Л. Толстого, Горького. При известной жанровой общности вся эта сказочная литература чрезвычайно разнообразна и богата как по содержанию, так и по форме. В каком же смысле можно говорить о традициях сказки и их использовании?

Вспоминаются мысли Добролюбова о том, что в народном творчестве нужно искать «понятия русского человека о мире, — небе и земле, — о человеке, его теле и душе, — о разных положениях в жизни, о разных принадлежностях домашних, военных, религиозных, общественных, понятия о боге, о судьбе и о всем, что выходит из-за пределов мира видимого». «Нам, — говорил великий русский критик-философ, — сказки важны всего более как материалы для характеристики народа»[1].

Живой отклик народных надежд и стремлений находил в сказках и основоположник искусства и эстетики социалистического реализма А. М. Горький.

Сказка поэтически претворяла впечатления народа от окружающей среды и от мира, в ней выражалось его отношение к действительности. Вымысел и фантастика были своеобразной формой протеста против социального, политического, бытового зла и той средой, где с необыкновенной силой получала развитие мечта народа о лучшей жизни, подвиге, свободном труде и творчестве.

Если прежняя сказка выражала думы и чаяния народные, то наша, советская, связанная самыми крепкими нитями с большой жизнью нашей страны, рассказывает об их осуществлении, о претворении в жизнь всех вековых желаний человека и даже того, о чем прежде не смели да и не могли мечтать.

К сожалению, настоящее усвоение этих замечательных традиций русской народной и советской сказки драматурги рисованного фильма зачастую подменяют поверхностным заимствованием отдельных образов и приемов, к тому же преимущественно волшебных, фантастических, хотя они далеко не обязательны для народных сказок. Механически перенесенные на другую почву, эти приемы омертвляются, вступая часто в противоречие с новым содержанием. В результате возникает не живая сказка, а холодная стилизация. Так, в сценарии В. Катаева «Цветик-семицветик», написанном по одноименной сказке того же автора, можно встретить и традиционный образ сказочной феи и чудесный предмет, выручающий героя. Но в подлинно народной сказке волшебные добрые силы всегда приходят на помощь герою благородному, вознаграждая его за какие-то хорошие качества и поступки, а в сценарии они, напротив, служат плохой девочке, которую вообще-то следовало бы наказать за рассеянность и легкомыслие. Кроме того, в сценарии нет почти ничего от нашей действительности, от социалистической морали, от облика настоящего советского ребенка. Поведение Жени эгоистично от начала до конца. В единственном ее великодушном поступке — исцелении мальчика — проявляется сердобольность, никак не вяжущаяся с образом этой героини.

А каким увлекательным и правдивым мог бы стать рассказ о любознательном советском ребенке, при помощи чудо-цветка узнающем о богатой и многообразной жизни своей родины! Какие действительно невиданные «чудеса» раскрылись бы перед ним! Совсем в ином виде предстал бы и наш Север, где, кроме моржей и белых медведей, как будто сошедших с плакатов торговой рекламы, можно было найти множество нового и интересного именно для советского ребенка. Это серьезное упущение обесценивает сценарий, который выразителен по языку и в котором много занятной выдумки.

Такое же впечатление оставляет и сделанный профессионально добротно сценарий «Песенка радости» (автор М. Пащенко). Он полон абстрактной символики, напоминающей некоторые стилизованные сказки Андерсена и мистические легенды Метерлинка. Многое в сценарии холодно и рассудочно; «греют» только несколько юмористических штрихов в образах зверюшек. В этой сказке трудно усмотреть новые, близкие нашему времени идеи и образы, зато сколько угодно давно знакомых аллегорий и символов: тут и пара детей, олицетворяющих светлое начало, и царство холода и мрака, и страшные испытания, стоящие на пути отважившихся на борьбу со злом, и лед, тающий от слез невинного ребенка, и цветы, распускающиеся под ногами победителей смерти, и многое другое. Все это преподносится взамен изображения реальных чувств и отношений настоящих советских ребят, побеждающих стихию своими поистине героическими подвигами, любящих, знающих и преобразовывающих природу.

От стилизации недалеко и до литературного штампа. Именно так и

[1] Н. А. Добролюбов. Полное собр. соч., т. I, стр. 432, 524.

воспринимаются некоторые постоянные персонажи сценариев — все эти зайцы, медведи, лисы. Нельзя возражать против творческого использования образов героев фольклора, о которых еще Энгельс сказал, что они «неисчерпаемы: каждая эпоха может, не изменяя их существа, усвоить их себе»[1]. Но обязательно надо требовать, чтобы эти образы выражали, как и в фольклоре, большие мысли и обладали бы живыми реалистическими характерами. В сценариях же, как правило, обыгрываются лишь отдельные, иногда очень измельченные черточки характеров «традиционных» героев, к тому же не всегда важных для сюжета и главной мысли.

Сам фольклор охотно пользуется «освежением» традиций, переосмысливая свои собственные приемы и образы, и самое убедительное доказательство тому — советская сказка. Кроме того, авторы могут привлекать из животного мира новые персонажи, как это делает, например, с успехом С. Михалков в своих каждый раз новых и поэтому неожиданных образах басен. Наконец, есть и среди рисованных фильмов удачные опыты рассказа о животных и природе без какой бы то ни было аллегории (хотя бы фильм «Крепыш»). Однако круг этих плодотворных нововведений непростительно узок.

Тем более радует в сборнике каждая искра чего-то нового и особенно выход в современную тематику. В некоторых сценариях чувствуются искания авторов, их стремление разрушить тесный мир ложно понимаемой сказочности. Таковы «Весенняя сказка», «Про Федю Зайцева», «Когда зажигаются елки».

Выгодно отличается от других сценариев «Весенняя сказка», где в живых, реалистических образах раскрыты типические черты советской действительности. Авторы сумели убедительно и в остроумной форме выразить идею преобразования природы и чувство любви к родине. Хотелось бы, правда, обнаружить в этой сказке больше романтики, подъема, больше красок, главным образом в языке, в диалогах, которые иногда просто информационны.

Вопросов морали касается сценарий «Про Федю Зайцева», рисующий облик советского школьника, в котором нет ничего отвлеченно аллегорического. В сценарии осуждаются вполне конкретные проступки мальчика, не достойные наших ребят. Сценарий вначале светел и жизнерадостен, как сама жизнь, которая окружает советскую детвору. Но затем, видимо не очень доверяя новому материалу, авторы занялись какими-то внутренними колебаниями мальчика, вернувшись к условности. Появляется фигура совести — нарисованный человечек; начинается совершенно самостоятельная заслоняющая все остальное история его странствий. В расчете на зрительный эффект ведется формалистическая игра в прием. Чувство правды изменяет авторам во всем — от общего смысла этой истории (Федя «исправляется», устрашенный видением своей совести...) до языка, которым изъясняются фигурки (он насквозь надуманный, фальшивый и манерный).

Не свободен от внешней занимательности и сценарий «Когда зажигаются елки», где линия поведения детей — лишь повод для рассказа о забавных приключениях игрушек. Лучшее, что есть в сценарии,— это веселый юмор. Атмосфера счастливой жизни ребят в нашей стране была бы отражена значительно полнее, если бы автор расставил более точные «знаки времени».

К сказкам примыкают еще два сценария. Но в одном из них — «Мишка на льду»—автора явно «заело» штукарство, и он написал чистый «иллюзион», а во втором — «Первый урок» — хотя и найдены занятные драматургические ходы, но не совсем ясна общая мораль.

Этими сценариями в сущности и исчерпываются робкие попытки отобразить в сказках нашу многообразную действительность. Создается впечатление, что драматурги, работающие в мультипликации, отстранились от самых важнейших событий и явлений жизни или мало их изучают. Уж слишком абстрактны идеи и темы многих сценариев, очень условен и однотипен их образный строй. Видимо, в этом повинно укоренившееся вредное представление о жанровой ограниченности рисованного фильма.

Мультипликация способна выразить не только все то, что доступно графике и живописи, но и гораздо больше. А в рисованном кино забыта, например, научная фантастика. И это тем более странно, что к ней легче всего перебросить мост от привычного жанра сказки. Не случайно М. Горький называл сказку прототипом научной гипотезы. Нет попыток создания увлекательнейших приключенческих фильмов, музыкальных и лирических комедий. Мало используется пока такое сильное оружие, как смех, совсем изгнана сатира. Недостаточно внимания уделяется народному творчеству; наряду со сказкой заслуживают экранизации русские былины, очень поэтические сказы и прочие разновидности богатейшего фольклора народов СССР и стран народной демократии.

Как уже говорилось, много лучшего оставляет желать язык сценариев рисованного фильма. В этом отношении мы вправе бросить упрек составителю и издателям сборника. Подготавливая сборник к печати, следовало проявить более критический подход к художественной выразительности языка публикуемых сценариев и заняться тщательной отделкой литературных текстов.

Несколько слов и о внешнем виде сборника. Известно, как много внимания уделяется у нас оформлению книг, особенно детской художественной литературы. К работе над иллюстрациями привлекаются наши лучшие графики и живописцы. Иллюстрация органически входит в текст, дополняя его, делая живее и ближе читателю. Поэтому просто поражает равнодушие, с каким издательство отнеслось к оформлению сборника сценариев фильмов, фактуру которых как раз и составляет яркий и красочный рисунок. Можно сказать, что книга никак не оформлена, ибо ее отнюдь не украсили те несколько бесцветных, однотипных картинок, которые, вероятно, больше по обязанности и наспех были втиснуты в текст.

Первоочередная задача нашего мультипликационного кино — расширение тематики, смелое приобщение его к важнейшим проблемам социалистической действительности. Это намного поднимет идейно-художественную значимость рисованного фильма. Необходима также углубленная работа над образами, сюжетом, языком сценариев, в которых хочется видеть больше реалистических характеров и реалистических ситуаций, больше смысла и динамики в образах. Драматургия мультипликационного кино должна стать драматургией высоких идей и значительных характеров, как этого требует подлинное искусство социалистического реализма.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, стр. 29.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. **М. М. Милославского.**

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А 09104. Сдано в производство 22/IX 1951 г. Подписано к печати 3/XI 1951 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 1829.
Тираж 12050 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5.

СОДЕРЖАНИЕ

Боевая программа развития советского киноискусства 1

За мир, за нового человека, за более совершенное человечество

Н. Семенов. VI Международный кинофестиваль в Чехословакии 5
Л. Луков. Киноискусство в борьбе за мир 7

Вопросы кинодраматургии

С. Фрейлих. К проблеме языка в кинодраматургии . . 11
Р. Григорьев. О сценарии документального фильма . . 15

История и современность

Вс. Пудовкин. Система Станиславского в кино (Окончание) 20

Статьи о фильмах

А. Марьямов. «Тарас Шевченко» 26

Литературный сценарий

Вс. Вишневский, М. Чиаурели, А. Филимонов «Незабываемый 1919-й» 31

В Китайской Народной Республике

Чен И-фан. Киноискусство нового Китая 43

Книги о кино

И. Кокорева. Больше творчества 46

На обложке кадр из документального фильма
«МОСКВА ГОЛОСУЕТ ЗА ПАКТ МИРА»

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва 1951

21 НОЯ 1951

12104 ж

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1951 г.